

Fred Botting *Gothic*.¹

Introducción: exceso y transgresión góticos

Exceso

El gótico es una escritura del exceso que aparece en la atroz oscuridad que ronda a la moral y la racionalidad del siglo dieciocho. Esta escritura echa sombra sobre los desesperanzados éxtasis del idealismo y el individualismo románticos y sobre las misteriosas dualidades del realismo y decadentismo victorianos. Las atmósferas góticas han señalado repetidamente el perturbador regreso del pasado sobre el presente. En el siglo veinte, de modos diversos y ambiguos, las figuras góticas han continuado oscureciendo el progreso de la modernidad con *contranarrativas* que despliegan la otra cara (el lado ‘oscuro’) de la Ilustración y los valores humanistas. El gótico condensa las amenazas a esos valores, amenazas que son asociadas con fuerzas naturales y sobrenaturales, excesos imaginativos y desilusiones, mal religioso y humano, transgresión social, disgregación mental y corrupción espiritual. La escritura gótica se centra en objetos y prácticas que son consideradas negativas, irracionales, inmorales y fantásticas.

En la ficción gótica cierto tipo de rasgos proveen las principales encarnaciones y evocaciones de las inquietudes culturales. Tortuosas narraciones fragmentadas que relatan misteriosos incidentes, imágenes horribles y persecuciones que amenazan la vida son frecuentes en el siglo XVIII. En este tipo de ficción predominan determinado tipo de figuras como espectros, monstruos, demonios, cadáveres, esqueletos, aristócratas malvados, monjes y monjas, heroínas desfallecientes y bandidos. En el S XIX se agregan otras figuras como científicos, padres, maridos, locos y criminales. En el siglo XVIII los lugares predominantes en esta ficción son los sitios salvajes y montañosos. Luego, el lugar central lo ocupa la ciudad moderna combinada con los componentes naturales y arquitectónicos del exceso gótico y su oscuridad.

El sitio principal de las intrigas góticas, el castillo, predomina en la ficción gótica temprana. Este espacio se halla asociado a otros edificios medievales (monasterios, abadías, iglesias y cementerios) que, en su generalizado estado de ruinas, remiten a un pasado feudal asociado a la barbarie, la superstición y el miedo. La arquitectura (sobre todo la medieval) señala la separación temporal y espacial del pasado y sus valores de los del presente. El deleite del horror y el terror provienen de la reaparición de figuras desaparecidas hace tiempo. La narrativa gótica no escapa de las preocupaciones de su propia época. En la ficción posterior el castillo gradualmente cede lugar a la vieja casona familiar que se convierte en el sitio donde los miedos y las inquietudes regresan en el presente. Estas ansiedades varían de acuerdo a diversos cambios, ya sea revolución política, industrialización, urbanización, transformaciones en la vida sexual y doméstica o descubrimientos científicos.

En las producciones góticas los efectos de la imaginación y de las emociones exceden a la razón. La pasión, la excitación y la sensación transgreden la corrección social y las leyes morales. La ambigüedad y la incertidumbre oscurecen los significados simples. El gótico implica una sobreabundancia de frenesí imaginativo, indómito por la razón y libre de las convencionales demandas de simplicidad, realismo y probabilidad del siglo XVIII. La extralimitación, así como la sobreornamentación del estilo gótico, tiene que ver con su intención de apartarse de las reglas estéticas neoclásicas y su insistencia en la claridad y la simetría. El gótico manifiesta una tendencia a las estéticas que se basan en el sentimiento y la emoción y que e hallan asociadas a “lo sublime”, concepto que constituye el mayor área de debate entre escritores y teóricos del gusto durante el siglo XVIII.

¹ Rutledge, London and New York, 1996. Traducción y resumen de Andrea Krikún.

Literatura Norteamericana

El gótico produce efectos emocionales en sus lectores en lugar de desarrollar una respuesta racional. Atacado en la segunda mitad del siglo XVIII por alentar emociones excesivas y fortalecer pasiones ilícitas, los textos góticos también han sido vistos como subversivos en su tratamiento de los modos en los que se apoya el buen comportamiento social. Presentando un pasado que el siglo XVIII concebía como bárbaro e incivilizado, las ficciones góticas parecen promover el vicio y la violencia, dando reino libre a las ambiciones personales y los deseos sexuales más allá de las prescripciones de la ley o del deber familiar. De los esqueletos que surgen de los armarios familiares y de las tendencias eróticas y a veces incestuosas de los villanos góticos emerge el espectro de la completa desintegración social en la cual la virtud cede ante el vicio, la razón ante el deseo y la ley ante la tiranía. Las incertidumbres respecto a la naturaleza del poder, la ley, la sociedad, la familia y la sexualidad abundan en la ficción gótica y se hallan vinculadas a la amenaza de desintegración manifestada contundentemente en la revolución política. La década de la revolución francesa fue también el período en el que la novela gótica tuvo más popularidad.

A lo largo del desarrollo de la ficción gótica tiene lugar cierta ambivalencia. Mientras que los viejos castillos y los malévolos aristócratas que se presentan en esta ficción parecen adaptarse al modelo iluminista al identificar lo gótico con la tiranía y la barbarie de la época feudal, la distancia racional de las formas de poder del pasado, de todos modos, se halla contradicha por la fascinación por la arquitectura, costumbres y valores de la Edad Media. Las novelas góticas parecen presentar cierta nostalgia por una era perdida de romance y aventura, por un mundo que, si bien aparece como bárbaro, tiene, desde la perspectiva del siglo XVIII, también un orden. En este sentido, la ficción gótica preserva viejas tradiciones en lugar de atacar el legado aristocrático del feudalismo. Pero por otra parte, estas narrativas están signadas por los valores de la familia, la domesticidad y el sentimentalismo virtuoso, valores apropiados para los lectores de clase media que componían la mayor parte del mercado literario del siglo XVIII. Las anécdotas aristocráticas de caballería y romance están subsumidas a los valores burgueses de virtud, mérito y propiedad dentro de los límites de la razón y el individualismo. Las inquietudes respecto del pasado y sus formas de poder se proyectan en los malvados y villanos aristócratas a fin de consolidar la ascendencia de los valores de la clase media. En la ficción gótica del siglo XIX, las anécdotas de la aristocracia y los castillos dan lugar a narrativas cuya acción se centra en sitios y figuras urbanos, domésticos, comerciales y profesionales. El exceso aristocrático, aunque todavía evidente, es generalmente reemplazado por otras formas de amenaza.

Transgresión

Los excesos y ambivalencias asociados con las figuras góticas fueron considerados como signos de transgresión. Estéticamente excesivas, las producciones góticas fueron consideradas antinaturales en su socavamiento de las leyes físicas al presentar seres maravillosos y acontecimientos fantásticos que transgredían los límites de la realidad y la posibilidad y por tanto desafiaban la razón.

Las ficciones góticas presentan mundos diferentes en los cuales las heroínas pueden hallar no sólo una violencia que asusta sino también una libertad aventurera. La artificialidad de los relatos imaginan otros mundos y también desafían las formas de la naturaleza y la realidad defendidas por la ideología social y doméstica del siglo XVIII.

La transgresión gótica es ambivalente en sus causas y efectos. No sólo es un modo de producir emoción excesiva o una celebración de la transgresión por sí misma sino que también activa un sentido de lo desconocido y proyecta un poder incontrolable y arrollador que amenaza no sólo con la pérdida de la sanidad, el honor, la propiedad o la reputación social sino también del orden mayor en que éstas se basan y que es regulado por la coherencia de esos términos. La escritura gótica se convierte en un poderoso medio para reafirmar los valores de la sociedad, la virtud y la propiedad: la transgresión, al atravesar los límites estéticos y sociales, sirve para reforzar

Literatura Norteamericana

o subrayar su valor o necesidad restaurando o definiendo los límites. Las novelas góticas frecuentemente adoptan esta estrategia, advirtiendo del peligro de la transgresión social y moral al presentarla en sus formas más oscuras y amenazantes. Así este tipo de ficción sirve para reafirmar la identidad propia: al escapar de los lugares de amenaza, los héroes y heroínas, con quien se identifica el lector, vuelven a la seguridad del orden conocido y reafirman su pertenencia. En los textos políticos de 1790, como las *Reflexiones* de Burke, la construcción de los excesos revolucionarios como un monstruo terrorífico es utilizada para definir la amenaza y legitimar su represión y exclusión ya que el terror evoca emociones catárticas y facilita la expulsión del objeto del miedo. El bien es afirmado a partir del contraste con el mal y la luz y la razón triunfan sobre la oscuridad y la superstición. En el contexto del siglo XVIII la escritura gótica es menos una desenfadada celebración de los excesos que un examen de los límites producidos en este siglo para distinguir el bien del mal, la razón de la pasión, y la virtud del vicio. Las imágenes de la luz y la oscuridad, en su dualidad, enfocan los lados aceptables e inaceptables de los límites que regulan las distinciones sociales.

En la demostración de las formas y los efectos del mal bajo el signo del terror, la línea entre transgresión y restitución de los límites aceptables se vuelve difícil de discernir. Esto socava el proyecto de alcanzar y fijar límites seguros y deja a los textos góticos abiertos a un juego de ambivalencias, a una dinámica de límite y transgresión donde ambas restauran y desafían los límites. Este juego de términos, de oposiciones, de hecho caracteriza la ambivalencia de la ficción gótica: el bien depende del mal, la luz de la oscuridad, la razón de la irracionalidad en pos de definir límites. Esto significa que el Gótico no es una escritura ni de la oscuridad ni de la luz, ni de la razón y la moral, ni de la superstición y la corrupción; no es una delineación ni del bien ni del mal sino de ambos al mismo tiempo. Las relaciones entre lo real y lo fantástico, lo sacro y lo profano, lo natural y lo sobrenatural, el pasado y el presente, la civilización y la barbarie, la razón y la fantasía son cruciales para la dinámica de límites y transgresión del Gótico.

Recurriendo a varias formas literarias, las ficciones góticas oscilan entre las categorías de novela y romance. Consideradas como una amenaza seria a los valores sociales y literarios, estas ficciones fueron despreciadas y consideradas una inútil pérdida de tiempo. Si bien sus imágenes de poderes y misterios oscuros producían miedo y ansiedad, su absurdo también provocaba risas y ridículo. Las emociones asociadas con las ficciones góticas también eran ambivalentes: los objetos de horror y terror no sólo provocaban asco y repugnancia, sino que también comprometían el interés de los lectores fascinándolos y atrayéndolos. Las amenazas estaban combinadas con emociones, los terrores con deleites, los horrores con placeres. El terror estaba asociado con la elevación subjetiva, con los placeres de la imaginación que superaban o trascendían el miedo, y por lo tanto con la renovación y exaltación de un sentido de lo propio y de los valores sociales: amenazado con la disolución, este sentido de lo propio (al igual que los límites sociales) reconstituía su identidad en oposición a la otredad y a la pérdida presentadas en el momento del terror. La elevación subjetiva en el momento del terror resultaba así excitante y placentera elevando lo propio por medio de derroches emocionales que simultáneamente excluían el motivo de miedo.

Si bien los términos “terror” y “horror” se han utilizado a menudo como sinónimos, pueden hacerse distinciones entre ambos como aspectos complementarios de la ambivalencia emocional del Gótico. Si el terror conduce a una expansión imaginativa del sentido de lo propio, el horror describe el movimiento de contracción y retroceso. Como la dilatación de la pupila en los momentos de excitación y miedo, el terror señala la emoción que eleva mientras que el horror distingue una contracción ante la inminencia e inevitabilidad de la amenaza. El terror expulsa la invasión de visiones de horror reconstituyendo los límites que el horror ha visto desaparecer. El movimiento entre el terror y el horror es parte de una dinámica cuyos polos trazan la extensión y las diferentes direcciones de los proyectos del Gótico. Estos polos, siempre inextricablemente vinculados, incluyen la externalización o internalización de los objetos de miedo o ansiedad. Los diferentes

Literatura Norteamericana

movimientos implícitos en el terror y en el horror caracterizan el cambio más importante en el género. En el siglo XVIII el énfasis estaba puesto en expulsar y objetivizar las figuras amenazantes de oscuridad y mal lanzándolas fuera y restaurando los propios límites: los villanos eran castigados y las heroínas terminaban bien casadas. En el siglo XIX la seguridad y estabilidad de las estructuras sociales, políticas y estéticas eran mucho más inciertas. En las cambiantes condiciones políticas y filosóficas que acompañaron a la Revolución Francesa todas las jerarquías y diferencias que gobernaban las estructuras sociales y económicas fueron cuestionadas. Los castillos góticos, los villanos y los fantasmas, ya convertidos en cliché y en fórmulas por la imitación popular, cesaron de provocar terror y horror. Su capacidad para personificar y externalizar miedos y ansiedades estaba en decadencia. Si permanecieron, lo hicieron más como signos de conflictos y estados internos que como amenazas externas. La nueva preocupación del Gótico surgió como el costado más oscuro de los ideales románticos de Individualidad, Conciencia Imaginativa y Creación. El Gótico se convirtió en parte de un internalizado mundo de culpa, inquietud, desesperación, un mundo de transgresión individual que interrogaba los inciertos límites de la libertad imaginativa y del conocimiento humano. Los ideales románticos fueron oscurecidos por las pasiones y extravagancia del Gótico. Las formas externas fueron signos de disturbios psicológicos, de estados mentales cada vez más inciertos dominados por la fantasía, la alucinación y la locura. El terror se volvió secundario en relación al horror, lo sublime cedió a la sobrenatural, a un efecto de incertidumbre, a la irrupción de fantasías, deseos reprimidos y conflictos sexuales y emocionales. Lo sobrenatural (lo misterioso) comenzó a perturbar el seguro y familiar sentido de la realidad y de la normalidad. La presentación de estados psíquicos alterados, de todos modos, no señalaba una desintegración subjetiva completa: lo sobrenatural, que volvía inciertos todos los límites y en la escritura gótica del siglo XIX, a veces dejaba en los lectores la incertidumbre de si las ficciones describían alteraciones psicológicas o levantamientos más profundos en las estructuras de la realidad y la normalidad. La ficción gótica del XIX exploraba los lóbregos huecos de la subjetividad humana. La ciudad, un tenebroso bosque o un oscuro laberinto mismo se convirtió en un sitio de violencia y corrupción nocturnas. La familia, en un lugar devenido amenazante y misterioso por el obsesivo retorno de transgresiones pasadas y de una persistente culpa en un mundo cada día envuelto en lo extraño. El esfuerzo por distinguir lo aparente de lo real, lo bueno de lo malo, fue internalizado en lugar de ser explicado como una ocurrencia sobrenatural, un truco de la luz o de la imaginación. Predominaron los efectos misteriosos en lugar de los terrores sublimes. Dobles, alter egos, espejos y representaciones animadas de las perturbadas partes de la identidad humanas se convirtieron en los artificios usuales. Manifestando la alienación del sujeto humano de la cultura y el lenguaje en el cual se halla localizado, estos artificios desestabilizaron cada vez más los límites entre psiquis y realidad abriendo una zona indeterminada en la cual las diferencias entre fantasía y realidad no eran seguras.

El Gótico existió más allá y a veces dentro de los límites de las formas realistas. Fuerzas psicológicas más que sobrenaturales se convirtieron en las ejecutoras en un mundo donde los individuos no podían estar seguros de ningún otro ni de sí mismos. Como los modos burgueses de organización social y de producción económica y estética exigían un creciente realismo, autodisciplina y la regulación de sus individuos (con técnicas desarrolladas a través de prácticas sociales y científicas), aquellas personas que se desviaban de sus normas se convertían en fascinantes objetos de escrutinio. Los sujetos góticos eran alienados, hombres divididos de sí mismos, sin control de sus pasiones, deseos y fantasías que habían sido vigiladas y parcialmente expulsadas en el siglo XVIII. Los individuos eran productos divididos entre razón y deseo. Lo natural, lo salvaje y lo indómito eran más propiedades interiores que exteriores. El exceso emanaba desde adentro, de lo escondido, de motivaciones patológicas que la racionalidad no puede controlar. Las teorías científicas y las innovaciones tecnológicas nutrieron a la escritura gótica del siglo XIX con un vocabulario nuevo y también con nuevos objetos de miedo y ansiedad. El modelo evolutivo darwiniano, las investigaciones en criminología y la ciencia psicológica y anatómica identificaron

Literatura Norteamericana

lo bestial dentro de lo humano. Formas categorizadas de desviación y anormalidad comenzaron a explicar el comportamiento criminal como un retorno patológico de hábitos animales, instintivos. Los fantasmas que aparecían ahora ya no eran feudales ni románticos sino que eran más un efecto del discurso científico: las culpas y los temores obsesionaban a los individuos y a las familias mientras los modelos primitivos de instinto y motivación amenazaban la humanidad de la especie humana. La ciencia, con sus preparados químicos, laboratorios mecánicos e instrumentos eléctricos, se convirtió en un nuevo dominio para el encuentro con poderes oscuros, ahora seculares, mentales y animales antes que sobrenaturales. El crimen, de un modo similar, comenzó a presentarse como un desafío a la racionalidad en un mundo degenerado que poseía misteriosas motivaciones. Definiendo un mundo dividido de seres divididos, la ciencia también revelaba un sentido de la pérdida, de la declinación de la sociedad humana y sus valores de fuerza y salud individual. Enfrentada con esta pérdida (presentada como degeneración social y degradación criminal y sexual) la ciencia ofrecía el camino para una nueva espiritualidad que trataba de recuperar un sentido de valor y unidad cultural conjugando a la ciencia con poderes sacros, religiosos, que evocaban las figuras y estrategias góticas convencionales.

Difusión

Muchas de las inquietudes articuladas en el Gótico del siglo XIX reaparecen en el siglo XX. Esta aparición es, sin embargo, multiforme, una difusión de los rastros del Gótico en una multiplicidad de diferentes géneros y medios. En la ciencia ficción, la novela de aventuras, la literatura modernista, la ficción romántica y la literatura de horror popular resuenan los motivos góticos que han sido transformados y desplazados por inquietudes culturales diferentes. El terror y el horror están localizados en una realidad tecnológica y alienantemente burocrática, en hospitales psiquiátricos y subculturas criminales, en futuros mundos científicos e intergalácticos, en la fantasía y en lo oculto. Las figuras de amenaza, destrucción y violencia surgen en la forma de científicos locos, psicópatas, extraterrestres y de un montón de extrañas y monstruosas mutaciones sobrenaturales o naturales.

Un lugar ha perpetuado, sin embargo, a las figuras góticas: el cine. Desde 1930, los vampiros, Jekylls y Hydes, los Frankensteins y los monstruos han sido populares en las pantallas de cine y TV en una variedad de disfraces que van de lo seriamente siniestro a lo cómico y ridículo. Su popularidad, al igual que el modo en que estos reflejan ambivalentemente las inquietudes culturales, los coloca en la tradición cultural no literaria que convencionalmente constituye el verdadero sitio del Gótico.

En la pantalla, tanto como en ciertas novelas, las ficciones exhiben un aspecto más seriamente literario o autoconsciente. A este respecto, éstas repiten las preocupaciones sobre la narrativa que están incluidas en la escritura gótica desde sus comienzos: preocupaciones sobre los límites, efectos y poder de la representación en la formación de identidades, realidades e instituciones. Todos los mecanismos góticos son signos de la superficialidad, decepción y duplicidad de las imágenes narrativas y verbales o visuales. En un siglo cada vez más escéptico respecto a los valores y prácticas asociadas a la modernidad que percibe a esos valores como poderosas ficciones o grandes relatos, los nuevos y todavía familiares terrores y horrores surgen para presentar la disolución de todo orden, significado e identidad en un juego de signos, imágenes y textos. Uno de los horrores principales que se esconde a lo largo de la ficción gótica es la sensación de que no hay salida del oscuramente iluminado laberinto del lenguaje.

La difusión de formas y figuras góticas por más de dos siglos vuelve dificultosa la definición de una categoría genérica homogénea. Los significados y rasgos cambiantes revelan a la escritura gótica como un modo que excede géneros y categorías y que no está restringido a una escuela literaria ni a un período histórico. El Gótico es así una forma híbrida que incorpora y transforma otras formas literarias y que a la vez desarrolla y transforma sus propias convenciones en relación

Literatura Norteamericana

con los modos más nuevos de escritura. Aparte del período en que se produjeron los textos góticos clave (que va desde *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764) hasta *Melmoth el vagabundo* de Charles Maturin (1820)), es imposible definir un grupo fijo de convenciones. Las formas góticas no están solamente formadas por literaturas del pasado: los estilos que prevalecen en los respectivos presentes en los que se producen las obras también les proveen su forma específica. La escritura gótica surge y cobra forma en relación con las prácticas literarias dominantes (una relación que es más antitética que imitativa).

En relación con otras formas de escritura, los textos góticos han sido generalmente marginalizados, excluidos de la esfera de la literatura aceptable. En el reino de la cultura popular, sin embargo, la escritura gótica prosperó y ejerció influencia en formas más propiamente literarias. La que podría ser denominada la tradición gótica no es menos parcial y fragmentada que la tradición literaria (la cual se distingue a sí misma y a su canon de grandes obras de acuerdo a diferentes códigos y valores en períodos específicos y resulta discontinua y parcial). La tradición gótica posee, sin embargo, una continuidad extensa, aunque extraña, en el modo en que delinea técnicas y argumentos a partir los romances y poesías medievales, las baladas y el folklore, la escritura del Renacimiento (sobre todo el drama shakespeariano y la poesía spencereana), y la prosa del siglo XVII y XVIII. Articulando diferentes formas de escritura (populares y a veces marginales) en períodos y géneros privilegiados como el Romanticismo, Realismo y Modernismo, la escritura gótica surge como el hilo que define la literatura británica. En los EE.UU., donde el canon literario se halla compuesto por obras en las cuales la influencia de los textos góticos es aún más visible, la literatura nuevamente parece un efecto de la tradición gótica. El Gótico puede quizás ser denominado la única tradición literaria verdadera. O su mancha.

*Capítulo 6: Gótico casero*²

A mediados del siglo XIX tiene lugar una significativa difusión de la literatura gótica tanto a través de la ficción literaria como de la ficción popular, especialmente de la mano de las *sensation novels* y de las historias de fantasmas. La maquinaria gótica del siglo XVIII y los salvajes paisajes del individualismo romántico dan lugar a terrores y horrores que están mucho más cerca del hogar y comienza a tematizarse la ruptura de los límites entre lo interior y lo exterior, la realidad y la ilusión, lo correcto y lo corrupto, y el materialismo y la espiritualidad, ruptura que se manifiesta en los textos a través de la utilización de fantasmas, dobles y espejos. Tanto en América como en Inglaterra la influencia de Radcliffe, Godwin y Scott es aún evidente aunque sus estilos góticos se ven significativamente transformados. La familia burguesa comienza a ser el escenario del retorno de los fantasmas, y las nuevas inquietudes tienen su origen en el secreto y la culpa de transgresiones pasadas y de orígenes de clase inciertos. Además la ciudad moderna, industrial, oscura y laberíntica, se transforma en el lugar donde se sitúan el horror, la violencia y la corrupción. En este contexto, los descubrimientos científicos proveen nuevos instrumentos para el terror, y el crimen y la mente del criminal presentan nuevas y amenazadoras figuras de desintegración individual y social. Sin embargo, las huellas de formas góticas y románticas aparecen como signos de pérdida y nostalgia, como proyecciones de una cultura poseída por un sentido de deterioramiento de la identidad, del orden y del espíritu cada vez más perturbador.

El desarrollo de la novela americana le debe mucho a la recepción y transformación de la literatura romántica europea. Sin embargo, aparecen significativas diferencias en el uso de las imágenes góticas: la estereotipada maquinaria gótica es abandonada, y el contraste de luces y sombras es reelaborado en textos en los cuales los misterios de la mente o del pasado familiar constituyen el interés central. En el contexto americano, el mundo social y humano reemplaza completamente los grandes terrores góticos de tipo sobrenatural, y la presencia de una geografía y

² Homely Gothic

Literatura Norteamericana

de una historia diferentes a la europea ofrece un nuevo material para los escritores. Mientras que los aristócratas malvados, los castillos y abadías en ruinas y los códigos caballerescos pertenecientes a la tradición gótica europea resultan inadecuados para el Nuevo Mundo, los escritores americanos descubren que las aventuras románticas pueden situarse en lo salvaje de un continente desconocido y que el horror puede ser encontrado en los juicios a las brujas de Salem del siglo XVII.

En el prefacio a *The Marble Faun* (1860)³, Nathaniel Hawthorne señala la dificultad que presenta la producción de *romances* en territorio americano debido a la ausencia de las sombras y misterios que rodean y caracterizan a la cultura europea. Sin embargo en sus primeras novelas tiene lugar la presencia de sombras peculiarmente americanas que contrastan con la “amplia y simple luz” de la vida en el nuevo continente ya que, aunque la oscuridad del gótico europeo resulta inadecuada en el nuevo contexto, la cultura americana está repleta de pequeños misterios y de culposos secretos referidos al pasado familiar y comunal. En 1865 Henry James, en uno de sus ensayos dedicados a la ficción sensacionalista, critica los recursos extravagantes utilizados por Anne Radcliffe para sobresaltar al lector cuando, desde su punto de vista, resulta mucho más interesante y terrible apelar a las extrañezas que rodean al propio hogar. Para James una buena historia de fantasmas debe estar conectada en gran medida con los objetos de la vida cotidiana.

El gótico americano: Brown, Hawthorne y Poe

Charles Brockden Bown, el primer escritor profesional nacido en América, ocupa una posición importante respecto a las transformaciones que tienen lugar en la escritura gótica. Las novelas de Brown recurren a la ficción y a la filosofía de William Godwin pero en ellas tiene lugar una reelaboración tanto de los temas de la persecución, la criminalidad y la tiranía social como de las nociones iluministas de libertad y democracia. El misterio sufre una transformación similar y las ilusiones y motivaciones psicológicas comienzan a ser examinadas en relación a sus implicaciones sociales y estéticas. Entre 1798 y 1800 Brown publica cuatro novelas que se interesan por la persecución, el asesinato y los poderes y terrores de la mente humana. La primera de ellas, *Wieland*, describe la vida de dos huérfanos, Clara y Theodore Wieland, que crecen en un contexto de evangelismo religioso y racionalidad iluminista. Un balance entre estos dos discursos aparenta ser sostenido hasta que el sonido de voces extrañas irrumpe en la comunidad y Wieland interpreta estas voces como emanaciones de Dios. Sin embargo, es su fe devota la que conduce a los horrores que destruyen la comunidad: creyendo que es la voluntad de Dios, Wieland mata a su mujer, a sus hijos y finalmente se suicida.

Los extraños sucesos son explicados en las memorias de un *diabolus ex machina* humano que aparecen al final de la novela. Estas memorias cuentan la historia de Carwin, un ventrílocuo capaz de imitar la voz de los demás. Su talento lo convierte en un desterrado y, luego de años de vagar y ser perseguido, se establece cerca de la comunidad de Wieland para acosar a sus miembros por medio de sus habilidades biológicas. Lo que nunca es explicado o confesado es si Carwin está implicado en el crimen de Wieland, si él instigó su ejecución, o si dicho crimen realmente fue el resultado de una engañosa imaginación religiosa. El entretrejo de distintos relatos que vinculan a esta novela con el romance gótico subrayan al mismo tiempo una perspectiva diferente respecto a la naturaleza de lo misterioso ya que los misterios están localizados en el mundo empírico, en los poderes naturales de Carwin y en la cadena de sucesos que conducen al crimen. El enredo de los dos relatos y el modo en que ciertas cuestiones permanecen inciertas revelan una gran dosis de misterio en la complejidad de motivaciones y fantasías que determinan y engañan al comportamiento individual. La explicación racional de poderes naturales y su imagen mecánica de un universo más allá del control humano cambia los dominios del misterio: de un mundo gótico de manifestaciones sobrenaturales se pasa a la postulación de un mundo físico y empírico. Pero la

³ El Fauno de Mármol.

Literatura Norteamericana

fuerza de la ilusión inspirada por la devoción religiosa permanece de algún modo misteriosa e inexplicable y presenta no la victoria del iluminismo sino una nueva y diferente oscuridad.

La incierta relación entre religión y racionalismo se halla localizada en *Wieland* en el nivel de la representación política y estética. La ambivalencia entre una explicación racional y una sobrenatural no se resuelve. En el contexto americano esta ambivalencia refleja una inquietud respecto a la sociedad americana en sí misma. En parte como desmistificación de las tradiciones góticas europeas que presentaban terrores aristocráticos y supersticiosos, y en parte como relocalización del misterio desde lo sobrenatural a una esfera humana y natural, *Wieland* rechaza la dicotomía entre misticismo religioso y racionalidad iluminista lanzando una sospecha respecto a la autoridad y los efectos de sus representaciones e identificando las sombras que surgen como resultado de las luces ya sea de la razón o de la revelación. Por otra parte, se trata de una oscuridad relacionada con una patología individual y con el efecto de las represiones y deseos producidos por las representaciones autoritarias.

El compromiso de Nathaniel Hawthorne con el *romance*, en contraste con aquel sostenido por Brockden Brown, tiene como punto de partida al realismo. Menos preocupado que Brown por la criminalidad y la patología individual, Hawthorne desmistifica las representaciones góticas de un pasado que acecha y las supersticiones asociadas con éste que se prolongan en el presente para focalizar el juego de luces y sombras presente en la familia y la sociedad. En *The Scarlet Letter* (1850)⁴ el espectro de la intolerancia puritana sobrevuela a la comunidad que condena a una joven mujer, Hester, a utilizar una letra sobre su pecho como símbolo de su adulterio. Demonizadas, Hester y su pequeña hija viven desterradas en el límite de la comunidad. El padre de la niña lleva una vida marcada por la culpa y la ansiedad en el seno mismo de la comunidad bajo un revestimiento de respetabilidad que se vuelve cada vez más delgado, tan delgado como la línea que separa al bien del mal. Los límites y convenciones que distinguen lo bueno de lo malo se convierten, a partir de las exclusiones que legitiman y la represión que demandan, en un elemento de oscuridad aún mayor que la inmoralidad de Hester.

Mientras que en *The Scarlet Letter* (1850) se pone el foco en los límites de la adecuación social, otras historias de Hawthorne abordan el pasado con un interés más psicológico. En “Young Goodman Brown” (1835) se narra el viaje nocturno de un joven a través del bosque que lo conduce a un encuentro con respetables parroquianos y ancianos que, según sugiere el misterioso personaje que lo acompaña, no son el ejemplo de deslumbrante virtud que aparentan ser. Al llegar a una ceremonia de brujos y brujas que tiene lugar en el centro del bosque, Goodman Brown descubre un espectro social de figuras supuestamente respetables junto a otras de mala reputación. El relato concluye con una nota incierta, que no le permite al lector decidir si los eventos narrados fueron reales, si fueron tan sólo un sueño, o si fueron las alucinadas visiones de un joven supersticioso. El único elemento que se postula como seguro dentro el texto es el efecto que la experiencia vivida produce en el protagonista. El joven Goodman Brown retorna como un hombre diferente a una comunidad que aparentemente no ha cambiado y comienza a sospechar profundamente de las apariencias exteriores y de todas las formas de la fe, desconfiado y oscuro hasta el día de su muerte.

Este juego de apariencias y de interacción entre pasado y presente y entre superstición y realidad, permanece en la segunda novela de Hawthorne *The House of the Seven Gables* (1851)⁵. Al igual que los textos góticos convencionales, el centro de la novela de Hawthorne es un edificio, aunque en este caso ya no se trata de un antiguo castillo sino de una casa familiar, que sin embargo, como sucede en el caso de los castillos góticos, constituye un oscuro y grotesco depósito de fantasmas. Volviendo la mirada hacia los tiempos de la colonización, la historia se centra en el robo

⁴ *La letra escarlata*, novela de Hawthorne.

⁵ *La casa de los siete tejados*, segunda novela de Hawthorne

Literatura Norteamericana

de la tierra en la cual se construye la casa de los siete tejados y en la maldición que Maule, la víctima arroja sobre Pynchon, el nuevo propietario, quien muere repentinamente luego de la inauguración de la morada estableciendo las bases para la superstición local. Dos generaciones después, la familia se encuentra en decadencia y sus habitantes rondan como fantasmas en el interior de la casa y sus recuerdos de transgresión. La llegada de un extranjero y la muerte del miembro mayor de la familia del mismo modo en que murió su abuelo, conducen a un desenlace gótico. El extranjero, que resulta ser el heredero del viejo Maule, reclama la propiedad a través del matrimonio con el miembro más joven de la familia Pynchon. Debido a su conocimiento a los secretos del pasado en torno a la casa, logra encontrar las escrituras que habían estado escondidas en la casa durante años y que le permiten recuperar la propiedad. De este modo los fantasmas son exorcizados y reemplazados por los valores que constituyen la propiedad y la domesticidad. Además, se introduce una explicación para los misterios y se determina que las muertes son el resultado de la apoplejía y no de la maldición de Maule. Sin embargo, el campo de la superstición no desaparece sino que permanece en la reacción hacia recursos más innovadores: los antiguos retratos góticos son reemplazados por la fotografía de daguerrotipo y el mesmerismo sustituye a la posesión demoníaca. Mientras que el presente exorcisa las supersticiones del pasado y domestica los terrores góticos, el daguerrotipo tiene efectos siniestros al traer a los muertos a la vida.

Los efectos siniestros de la representación también se hallan presentes en los relatos de Hawthorne que tratan el tema de la creación artística. En “The Artist of the Beautiful”⁶ (1844), un relojero trabaja durante años para elaborar una réplica perfecta de una mariposa sólo para que su maravilla mecánica termine destrozada por el torpe manotazo de un niño. En Hawthorne la producción de belleza no es una empresa idealizada debido al trabajo obsesivo que conlleva el cual socava el vínculo del artista con la realidad. La atracción de la belleza constituye el tema central de otro relato de Hawthorne, “Rappacini’s Daughter”⁷ (1844), en el cual tanto la hija del profesor Rappacini como su maravilloso jardín de plantas exóticas son extremadamente atractivos y letalmente venenosos. El mundo del artificio y la representación aparece caracterizado por la posesión de misteriosos poderes que estimulan la fantasía y la alucinación.

Las distorsiones producidas por la imaginación son trabajadas de un modo notable en las alucinadas y macabras historias de Edgar Allan Poe. En los relatos de Poe las trampas exteriores del gótico dieciochesco, la oscuridad, la decadencia y la extravagancia, están volcadas hacia el interior del sujeto para presentar psicodramas de imaginaciones enfermas y visiones engañosas que llevan las fantasías grotescas hasta extremos espectrales. El horror en los relatos de Poe exhibe una mórbida fascinación por escenarios oscuros y exóticos que reflejan los estados extremos y el exceso imaginativo de una conciencia perturbada. Los deseos y neurosis humanos están coloreados en los fantasmales matices de lo sobrenatural al punto que la pesadilla y la realidad aparecen entremezcladas.

Las amplias lecturas que Poe llevó a cabo de las obras de los escritores góticos ingleses y alemanes forjaron su actitud ambivalente hacia el género. Conciente de las posibilidades humorísticas de los formulaicos relatos góticos popularizados por periódicos como *Blackwood Magazine* y de las ironías inherentes al Romanticismo (delineadas por August Schlegel, uno de sus autores favoritos) los relatos de Poe mantienen una distancia, una ambivalencia, respecto a los terrores e imaginarios que presentan.

La ficción de Poe, que promueve y cuestiona al mismo tiempo los oscuros poderes de la imaginación, deja sin resolver los límites entre realidad, ilusión y locura en lugar de domesticar los motivos góticos o de racionalizar los misterios a la manera de sus contemporáneos. Sus temas son

⁶ “El artista de la belleza”, cuento de Hawthorne.

⁷ “La hija de Rappacini”, cuento de Hawthorne.

Literatura Norteamericana

variados y se basan en la exploración de casos individuales de ilusiones engañosas e inquietudes generales relacionadas con la muerte. Los dobles y espejos son utilizados en su ficción para producir espléndidos efectos mientras que las teorías científicas se emplean como fuentes para introducir el horror en los textos en los cuales la investigación conduce al criminal y no a misterios sobrenaturales.

En “William Wilson” (1839), Poe rememora sus días de escuela en Inglaterra en un relato que mantiene la atmósfera de las primeras obras góticas. El texto, que presenta la historia de un muchacho que encuentra a otro joven que tiene su mismo nombre -William Wilson- el cual lo enfurece a través de la imitación burlona, trabaja con el tema del doble que ya se encontraba presente en la literatura gótica previa. A lo largo del relato, el protagonista lleva una vida corrupta y disoluta pero sus malvados planes continuamente se ven frustrados por la aparición de la figura que lo acosa desde su período escolar. Finalmente, el joven se bate a duelo con su doble, y cuando logra herirlo se da cuenta que se encuentra solo y sangrando frente a un gran espejo: su enemigo mortal ha sido su imagen invertida, un *alter ego* que, a diferencia del *doppelgänger*, resulta una versión mejorada, una imagen externa de la conciencia del bien. De este modo el relato, que en un principio es presentado como la narración de un acoso exterior, es planteado en el final como la distorsión subjetiva que es producida por la alucinación individual.

En “The Fall of the House of Usher” (1834)⁸ los límites entre conciencia y realidad son aun más inciertos. La casa donde transcurre la acción es una manifestación gótica, una construcción en ruinas ubicada en medio de un paisaje oscuro y desolado, y su decadencia también caracteriza a la familia que la habita cuyos últimos miembros se encuentran al borde de la muerte debido a una enfermedad desconocida e incurable. Un amigo llega para presenciar la desaparición de la familia y es testigo de cómo los hermanos Roderick y Madeline gradualmente se transforman en sombras. Su lánguida decadencia conduce a un impactante desenlace gótico en el cual, antes de morir, Roderick anuncia que su hermana ha sido enterrada viva al tiempo que el cuerpo de ésta surge amortajado desde el interior de un panel secreto para caer sobre su hermano y morir los dos en el mismo instante. El narrador huye mientras una tormenta comienza a rodear la casa y en el final del relato ésta se derrumba por completo.

Las mórbidas y macabras imágenes del entierro prematuro y el retorno de los muertos tienen un giro realista en “The Cask of Amontillado” (1846) en el cual el entierro prematuro constituye el horroroso clímax del relato de una venganza personal. El relato presenta la narración en primera persona del modo en que un hombre ofendido se aprovecha de la debilidad de su enemigo –el orgullo que le producían sus conocimientos sobre vinos- y lo conduce a través de una serie de bóvedas subterráneas con la excusa de probar una cosecha para luego encadenarlo, emparedarlo y abandonarlo a su suerte. Más horroroso aún que los hechos que se presentan es el tono de autosatisfacción del narrador. La elección de las bóvedas como escenario para situar la acción ayuda a generar una atmósfera gótica en el interior de un texto que esencialmente es una historia de horror acerca de una inteligencia insensiblemente inhumana. En otros relatos, como en el caso de “Ligeia” (1838), los grotescos escenarios y descripciones del fantasmal retorno de la amada esposa muerta son los reflejos exteriores de una imaginación deteriorada por la pérdida y la adicción al opio. En “The Tell-Tale Heart”⁹ (1843) el crimen es tratado con una ambivalencia similar respecto a la objetividad o subjetividad del fenómeno narrado: un hombre es llevado a confesar su crimen por la presencia de un persistente sonido que él interpreta como los latidos del corazón de su víctima cuyo cuerpo yace oculto debajo del piso de la habitación. En “The Facts in the Case of Mr Valdemar” (1845) los temas científicos contemporáneos constituyen la base de una exploración

⁸ “La caída de la Casa Usher”

⁹ “El corazón delator”

Literatura Norteamericana

metafísica del horror que surge de la alteración de los límites entre la vida y la muerte. En el relato, un hombre moribundo es sometido a un proceso de mesmerización que lo conduce a un estado suspendido entre la vida y la muerte: el cuerpo no se desintegra pero comienza a hablar y emite las imposibles palabras “Estoy muerto”. Esta afirmación produce la confusión de la distinción entre la vida y la muerte e indica la fragilidad de los límites naturales los cuales son manipulados por la imaginación científica. El horror que rodea a la pregunta de quién o qué está hablando llega a su punto culminante cuando el proceso mesmérico es interrumpido y el cuerpo se descompone rápidamente hasta convertirse en una masa líquida.

A lo largo de los relatos, los escenarios fantasmales y las escenas extravagantes a menudo introducen preguntas acerca de la naturaleza y los efectos de la representación. “The Oval Portrait¹⁰” (1845), una historia breve que utiliza concientemente los recursos convencionales del gótico como el viejo castillo, el manuscrito hallado y el retrato que parece vivo, discute la capacidad de las representaciones para invertir la relación entre la vida y la muerte: el retrato que parece vivo es una representación perfecta de la hermosa amada del artista y fue concluido precisamente en el momento en que ésta murió. De este modo, el arte parece extraer la vida de las cosas y reproduce la naturaleza con un poder imaginativo perturbador, el macabro poder de la muerte que se repite a lo largo de todos los relatos de Poe. No son solamente la mórbida fascinación y las macabras auras las que los hacen interesantes como obras góticas. Los diversos recursos, estilos y temas que Poe utiliza y transforma ejercieron una fuerte influencia en todos los escritores góticos que surgieron posteriormente: los dobles, los espejos y la preocupación por los modos de representación; las transgresiones científicas de los límites aceptados; el juego entre narraciones internas y externas, entre estados psicológicos inciertos y acontecimientos extraños; la localización del misterio en un mundo criminal que logra ser penetrado por la incisiva razón de un nuevo héroe, el detective, se han convertido en elementos característicos de la literatura gótica.

Capítulo 8: El Gótico en el siglo XX

En el siglo xx el cine ha sostenido la ficción gótica con incontables versiones fílmicas de las novelas góticas clásicas. Así el gótico, siempre ligado a la cultura popular, está nuevamente en casa. Además, se acelera la difusión y proliferación de géneros que había comenzado en el siglo XIX.

En el siglo xx el gótico fluctúa, sobre todo en las obras alemanas y americanas, entre las representaciones de la fragmentación cultural, familiar e individual, las inquietantes rupturas de los límites entre el ser interior, los valores sociales y la realidad concreta y las formas modernas de barbarie y monstruosidad. La ciencia ficción, ligada al gótico desde Frankenstein, presenta nuevos objetos de terror y horror en formas de vida extrañamente mutadas y en invasores alienígenas de otros mundos o de mundos futuros. Sin embargo, hay una divergencia significativa entre la ciencia ficción y las estrategias del Gótico: las inquietudes culturales del presente no son proyectadas al pasado sino que son localizadas en el futuro.

El predominio de invenciones y experimentos científicos como motivos de relatos de terror y horror es parte de un cambio en los objetos y efectos del miedo. A diferencia de las encarnaciones góticas anteriores, los temas científicos no se hallan en oposición con los modos religiosos o espirituales de entender y organizar el mundo. Aparecen ideas sacralizadas de individualidad y comunidad humanas como horrorizada reacción frente a la ciencia. Ubicada en un mundo secular, la ciencia significa la opresiva dominación de la producción tecnológica, la organización burocrática y la regulación social. Lo que se pierde y recupera en la confrontación con máquinas de inspiración científica, con mutantes e inhumanos y con mundos automatizados es un sentido virtualmente religioso de la integridad y la acción humanas.

¹⁰ “El retrato oval”

Literatura Norteamericana

La pérdida de la identidad humana, la alienación del Yo y las conductas sociales por las que se afianza un sentido de la realidad, son presentadas bajo las amenazantes formas de entornos cada vez más deshumanizados, dobles mecánicos y una fragmentación violenta, psicótica. Estas alteraciones están vinculadas a una creciente desafección con las estructuras y formas dominantes de la modernidad, formas que han sido caracterizadas como relatos, como mitos poderosos y penetrantes que forman las identidades, instituciones y modos de producción que gobiernan la vida cotidiana. En esta “condición posmoderna”, el quiebre de los grandes relatos de la modernidad revela el horror de que la identidad, la realidad, la verdad y el significado no sólo son efectos de dichos relatos sino que están sujetos a la dispersión y a la multiplicación de significados, realidades e identidades que borran la posibilidad de imaginar cualquier orden o unidad humanas. El progreso, la racionalidad y la civilización, cada vez más sospechosos, ceden ante nuevas formas de sublimación y exceso, ante nuevos terrores, irracionalidades y deshumanizaciones.

Escritura gótica moderna

Gran parte de la escritura vinculada al Gótico en la primera parte del siglo XX deriva de los estilos de fines del siglo XIX. Los objetos de ansiedad toman sus formas familiares de las manifestaciones más tempranas: ciudades, casas, pasados arcaicos y ocultos, energías primitivas, individuos trastornados y experimentaciones científicas son los sitios de donde son desatados terrores imponentes e inhumanos que tienen como víctima a un mundo confiado, que nada sospecha.

La sensación de una presencia amenazante, grotesca e irracional que penetra en la vida cotidiana y genera su descomposición emerge en la ficción gótica producida, predominantemente, en los estados del sur de EE.UU. Centrada en casas al estilo de la tradición establecida por Poe en “La caída de la casa Usher”, la desintegración de lo normal y lo familiar en el Gótico del sur señala la decadencia de la familia y la cultura. Las desarticuladas perspectivas de la ficción de William Faulkner presentan un mundo absurdo, grotesco y decadente a través de la perturbada conciencia de sujetos inadaptados y disconformes a veces al borde de la locura. En los textos de mujeres de este período, las formas de decadencia, miedo y fragmentación reflejan importantes diferencias sexuales. “The Yellow Wallpaper” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, actualiza los temas góticos de la opresión y encierro femeninos. “Clytie” (1941), de Eudora Welty, describe la opresiva atmósfera percibida por una mujer en una familia absolutamente desintegrada. El foco interno del Gótico del sur se manifiesta en el predominio de estados subjetivos que distorsionan grotescamente los límites entre fantasía y realidad. Una reciente y muy significativa revisión y extensión de la tradición gótica americana tiene lugar en *Beloved* (1987), de Toni Morrison. La casa ocupada y los fantasmales recuerdos de transgresión que la habitan, proveen la escena para un relato que oscila entre el pasado y el presente para descubrir, en el entretejido de una historia individual reprimida con una historia cultural suprimida, los efectos interiores y exteriores de la opresión racial.

Ciencia ficción y cine

En la ciencia ficción el horror siempre encuentra fuentes y objetos numerosos y variados. Sus orígenes están vinculados a textos como *Frankenstein*, una de las obras románticas que impresionó a H.G.Wells, el escritor más influyente en la reformulación que la ciencia ficción realizó de la estrategias del Gótico. Las inquietudes que atraviesan la cultura victoriana de fines del siglo XIX aparecen en obras como *The Island of Dr. Moreau* (1896) -con su científico loco llevando a cabo una extraña variación de la teoría de Darwin para poblar una isla con sus bizarras y monstruosas criaturas experimentales- y en la amenaza de una invasión alienígena en *The War of the Worlds* (1898). La humanidad es puesta en cuestión por la pesadillesca visión de mundos futuros y ajenos. Amenazada por máquinas extraterrestres, la humanidad también se ve amenazada por concepciones en las cuales es percibida como un mecanismo biológico en medio de otros

Literatura Norteamericana

mecanismos que compiten. En la identificación del terror y el horror como fuerzas que invaden el presente desde el futuro antes que desde el pasado, Wells inaugura un importante desvío que devuelve algunos de los misteriosos artificios de la obsoleta ficción gótica: mientras que la irrupción del horror desde el pasado sirvió como un modo de evocar emociones que reconstituyeran los valores humanos, el futuro solamente presenta un oscuro y desconocido espacio desde el cual los horrores son visitados.

En los textos y films asociados con la cybercultura, las formas artificiales que son dotadas de vida y conciencia proyectan las inquietudes vigentes respecto a la desintegración de las formaciones sociales y culturales de Occidente en una pesadillesca visión del futuro. La novela cyberpunk *Neuromancer* (1984), de William Gibson, está situada en un futuro poblado por grandes corporaciones y controlado por computadoras. La sociedad homogeneizada y el orden artificial que el texto presenta se hallan en relación con la diaspórica proliferación de subculturas centradas en drogas, violencia y terror. Los humanos son poco más que accesorios para las máquinas, dejados de lado como escombros económicamente improductivos o reconstruidos de acuerdo a necesidades y capacidades tecnológicas, dejando los suplementos naturales y humanos al borde de la extinción. Sin embargo, el “romance” señalado en el título está lejos de no ser significativo. La novela contiene un argumento claramente romántico, subrayado por referencias a precursores ficcionales como los vampiros. El héroe, un vaquero del ciberespacio llamado Case, es obligado a participar en un atentado, a penetrar las defensas del castillo-hogar de cierta familia controlando a las dos Inteligencias Artificiales más poderosas del mundo, Neuromante y Wintermute. Este lugar, Villa Straylight, es presentado como una “locura gótica”. En el laberinto de esta construcción y ,para Case, en el laberinto del ciberespacio, se lleva a cabo el desenlace : las dos computadoras consiguen sintetizarse, creando una forma de vida absolutamente nueva.

La fusión de viejas y nuevas formas de “romance” se repite en toda la ciencia ficción. En la modernización de viejos terrores y en los horrorosos encuentros con vida que virtualmente reproduce la existencia humana, la naturaleza y la esencia asociadas con la figura humana se vuelven inciertas, sino obsoletas.

Ambientado en un oscuro, ruinoso y alienado Los Ángeles del futuro, el film *Blade Runner* de Ridley Scott sigue la suerte de un grupo de “réplicas” renegadas, creaciones artificiales virtualmente indistinguibles de los humanos, mientras éstas tratan, como el monstruo de Frankenstein, de hacer que su creador (el científico que controla la corporación Tyrell) acceda a sus pedidos por un lapso de vida más humano. El descontento blade runner Deckard, cuya tarea es identificar y eliminar las réplicas, es el sujeto paralelo del film que divide las simpatías entre el perseguidor y el perseguido. Atrapada entre el blade runner y la réplica, entre el humano y el androide, la narración gradualmente corroe las diferencias que distinguen al uno del otro, dejando dudas que rondan el simulado final romántico de la primera versión del film. Los films que establecen la diferencia romántica entre la fuerte, autosuficiente y autónoma individualidad y las destructivas, mecánicas y programadas simulaciones, son numerosas (ej: *Terminator*).

En *Alien* (1979) la arruinada nave espacial y el yermo planeta sugieren la oscuridad, la ruina y la desolación de la ficción gótica. Por otra parte el horror del alien no reside solamente en su poder letal: su parasitario modo de procreación significa que es una amenaza que emerge desde adentro. En la cavernosa y laberíntica nave de carga la atmósfera de terror y suspenso sostenida por la dinámica reversible de cazadores y cazados, sigue los patrones góticos. Esto está reforzado por el enfoque del film desde una mujer, Ripley, quien se convierte en una heroína de ciencia ficción gótica. De todos modos, la fuerza y autosuficiencia de la heroína la distingue de figuras más antiguas, cuyos desmayos y debilidad indicaban la ausencia de poder de la feminidad perseguida. Las diferencias sexuales, por otra parte, están presentes en las imágenes maternas sugeridas por el diseño de la nave “madre” alienígena. El barco es un útero gigante, el repositorio de huevos que se

Literatura Norteamericana

convertirán en una monstruosa y destructiva prole. Las asociaciones con las conflictivas emociones evocadas por la madre en el “gótico femenino” son de todos modos complicadas por la ironía del nombre de la computadora, “Mother”: esto sugiere que el matriz de la tecnología y de la inteligencia artificial ha suplantado a las figuras humanas.

*Metropolis*¹¹ (1926) combina visual y narrativamente lo viejo con lo nuevo en un sorprendente ejemplo de gótico modernista. La angélica heroína, el tiránico padre y las secuencias de persecuciones a lo largo de túneles subterráneos y cavernas están combinados con un científico loco que crea una heroína-robot. La tenebrosa ciudad se halla dividida entre una clase de esclavos humanos, industrialmente robotizados, forzados a vivir una existencia subterránea manteniendo a las imponentes máquinas que hacen funcionar a la ciudad, y el rico que disfruta los placeres lujuriosamente decadentes del mundo de la superficie. La monstruosa e inhumana opresión de una clase por la otra está duramente presentada tanto en las dominantes máquinas como en la manufactura de una anti-heroína automática (signo de la artificialidad y el engaño de la manipulación ideológica). Producida en un período en el cual los sistemas políticos y económicos de Europa estaban sufriendo severas crisis, la oscura visión de los modos capitalistas de producción y reproducción social es tan impresionante como el final romántico del film en el cual el amor gana por sobre la clase social.

Frankenstein, *Drácula* y *Dr. Jekyll y Mr Hyde* constituyen un trío de textos que ha conformado la base gótica del cine de terror y horror en el siglo XX. En las numerosas versiones que se han producido ciertos temas han persistido: la doble personalidad, la amenaza y excitación de la experimentación científica, y la violencia e insanía que amenazan desde adentro y desde afuera. En los años '50 Norteamérica, dominada por la guerra fría, vinculó el miedo a la invasión de sus comunidades y cuerpos humanos. Los estudios Hammer produjeron en el Reino Unido, en los '60 y '70, una serie de formulaicos films de horror modulados por las preocupaciones respecto a las liberaciones sociales y sexuales del período.

En su exceso de todos los límites, en sus inciertos efectos sobre la audiencia, es donde los horrores góticos son más perturbadores. Que esos efectos son ambivalentes ha sido evidenciado, desde el siglo XVIII en adelante, por la capacidad de las fórmulas góticas para producir risa de un modo tan abundante como emociones de horror y terror. Las fórmulas y temas estandarizados son eminentemente susceptibles de parodia y autoparodia. En el siglo XX esto ha sido constantemente explotado desde que Abbot y Costello se burlaron de los clásicos góticos. Cartoons, comics y comedias televisivas han recurrido repetidamente a varias combinaciones y amalgamas de figuras de textos que parecen fusionarse en uno.

Gótico posmoderno

El juego del miedo y la risa fue parte del Gótico desde sus comienzos. La incertidumbre perpetúa las inquietudes góticas en el plano genérico-narrativo y afecta todas las categorías y límites desde lo genérico a lo social. Produciendo poderosas emociones antes que juicios estéticos, efectos sobre las audiencias y lectores antes que enseñanzas, las formas y recursos narrativos se vuelcan desde el mundo de la fantasía y la ficción hacia la esfera de lo real y lo social.

Una de las preocupaciones crecientes del siglo XX, respecto a la consideración de la modernidad como una combinación de civilización, progreso y racionalidad, focaliza el modo en que las formaciones sociales, históricas e individuales están vinculadas con los efectos organizadores de ciertos relatos. Percibida como una condensación de grandes relatos, la legitimidad, universalidad y unidad de la modernidad es puesta en cuestión. Parte de los desafíos a las suposiciones, significados, exclusiones y supresiones de la modernidad ha emergido en ficciones

¹¹ Film del alemán Fritz Lang.

Literatura Norteamericana

que yuxtaponen, y por consiguiente reorganizan, estilos y relaciones narrativas. La ficción de Angela Carter, por ejemplo, mezclando de un modo autoconsciente diferentes formas (que incluyen el cuento de hadas, la leyenda, la ciencia ficción y el Gótico) muestra la interacción de relatos dando forma a la realidad y a la identidad, particularmente en relación a la producción de significados para la sexualidad.

A lo largo de la ficción gótica el horror y el terror han dependido de que las cosas no sean lo que parezcan. En el complejo montaje de las diferentes historias de las novelas góticas tempranas la laberíntica complejidad finalmente entrega su secreto y produce el horror que expulsa el objeto de miedo restaurando los límites convencionales. Una misteriosa y perturbadora incertidumbre oscurece este proceso con una ambivalencia y duplicidad que no pueden ser contenidas. En las ficciones y films góticos son esta ambivalencia y duplicidad las que han emergido como una forma claramente reflexiva de inquietud narrativa. Esto incluye una penetrante preocupación cultural - caracterizada como posmodernista- por el hecho de que las cosas no solamente no son lo que parecen sino de que lo que parecen es lo que son: no una unidad de palabra (o imagen) y cosa, sino palabras (e imágenes) sin cosas o como cosas en sí mismas, efectos de formas narrativas y nada más. Inestables y no fundamentadas en ninguna realidad, verdad o identidad más allá de las que los relatos proveen, surge allí una amenaza de sublime exceso, de una nueva oscuridad de múltiples y laberínticos relatos, en la cual los mitos humanos se disuelven de nuevo, enfrentados por una misteriosa fuerza más allá de su control.

El horror de la textualidad está vinculado a los perversos terrores de desintegración anárquica o disolución psicótica. En un impresionante ejemplo de ficción gótica, *El nombre de la rosa* (1980), Umberto Eco despliega esta forma textual. Con rasgos autoconscientemente góticos como el relato que detalla el descubrimiento de un manuscrito medieval, los ambientes tenebrosos, las oscuras bóvedas, las muertes misteriosas y la historia y arquitectura medieval que la atraviesan, la novela rearticula las distinciones entre racionalidad iluminista y superstición religiosa. La llegada de un monje, William de Baskerville, y su novicio, el narrador Adso, a un monasterio del siglo XIV dominado por una gran biblioteca octogonal coincide con una serie de misteriosas y macabras muertes. Interpretadas como signos de apocalipsis divino o de maquinaciones diabólicas, las muertes pronostican terrores mayores para la supersticiosa comunidad monástica. Baskerville, como su nombre sugiere, tiene poderes de deducción como los de Sherlock Holmes y sale a proveer una explicación racional para los terrores supuestamente sobrenaturales. Pero Baskerville, monje y detective, es también ligeramente diferente de sus antepasados ficcionales convencionales. Sus habilidades racionales y detectivescas son presentadas como habilidades críticas y analíticas: él es un excelente lector de signos y convenciones narrativas (y la superstición aparece como un efecto de la mala lectura). Siguiendo las pistas a través de los oscuros corredores y bóvedas del monasterio, Baskerville descubre el fragmentado y textual rastro de signos y códigos secretos que ocultan y causan los crímenes, llegando al horror y a la explicación en la cámara secreta de la laberíntica biblioteca. El horror no es un sangriento espectro o cadáver sino que toma la forma del doble de Baskerville, un anciano bibliotecario llamado Jorge, poseído por el dogmatismo religioso y una callosa y diabólica astucia. Para el orden que Jorge representa la risa es peligrosa en tanto enemiga de la verdad y el poder. Su miedo a la risa, sin embargo, produce sus propios actos de irracional e intolerante omisión. La violencia que el dogmático y restringido orden de Jorge sanciona es, desde la identificación del narrador con la posición de Baskerville, evidenciada para constituirse en el verdadero objeto de horror, asociada con la supersticiosa y tiránica opresión que a lo largo de la ficción gótica es vinculada a la injusticia y crueldad de la Inquisición Católica. El arbitrario, irracional y restrictivo poder es combatido por el iluminista y racional humanismo de Baskerville. La invocación de los valores iluministas que son producidos y disputados a lo largo de la ficción gótica es realizada con una diferencia significativa: la verdad y la razón ya no son vistas como absolutas o como agentes de sistemas de poder. En lugar de eso, son vistas como modos de

Literatura Norteamericana

leer en los cuales los textos quedan abiertos y plurales, sin que su ejecución esté sujeta a un significado singular, restringido y parcial (políticamente interesado). Las reflexiones finales de Adso permanecen inciertas respecto a las motivaciones e ideas de su mentor y respecto al mensaje que su propio manuscrito posee. La incertidumbre, presentada a lo largo de la novela en términos textuales, es repetida en una última anécdota de un retorno posterior de Adso al monasterio cuya biblioteca fue destrozada en el gran incendio acontecido como resultado del enfrentamiento entre Jorge y Baskerville. En medio de las ruinas de la biblioteca, Adso recoge y cataloga algunos de los pequeños fragmentos de libros que permanecen: “al final de mi reconstrucción, tuve delante de mí una especie de biblioteca menor, un símbolo de la más grande, de la desvanecida: una biblioteca hecha de fragmentos, citas, frases truncadas, muñones amputados de libros”. Mientras que *El nombre de la rosa* adelanta esta visión de las fragmentarias formas de los cuerpos textuales, individuales y sociales, cuyos significados e identidades son efectos de pacientes y parciales reconstrucciones, la imagen de desintegración que esto implica sacude aquellas posiciones que han sido sostenidas por relatos de unidad, homogeneidad y totalidad (individual, social y natural).

FRED BOTTING <i>GOTHIC</i>	1
INTRODUCCIÓN: EXCESO Y TRANSGRESIÓN GÓTICOS	1
<i>Exceso</i>	1
<i>Transgresión</i>	2
<i>Difusión</i>	5
CAPÍTULO 6: GÓTICO CASERO	6
EL GÓTICO AMERICANO: BROWN, HAWTHORNE Y POE.....	7
CAPÍTULO 8: EL GÓTICO EN EL SIGLO XX	11
ESCRITURA GÓTICA MODERNA	12
CIENCIA FICCIÓN Y CINE	12
GÓTICO POSMODERNO	14