

El nomadismo de lo gótico: de Walpole a la ficción extraña

Por Martín M. Vizzotti*

Resumen: El presente artículo examina el concepto de lo gótico desde una perspectiva histórica y literaria. Se parte del análisis del papel desempeñado por los godos, una tribu germánica, en la caída del Imperio Romano y en la reconfiguración cultural de Europa, destacando cómo su carácter nómada no solo implicó procesos de destrucción, sino también transformaciones culturales que sentaron las bases para la emergencia de lo gótico como categoría estética y literaria.

Nos enfocamos en el surgimiento de lo gótico como género literario en el siglo XVIII, particularmente con la obra de Horace Walpole, *El castillo de Otranto* (1764), la cual combina elementos del romance, el horror y lo sobrenatural. El análisis se extiende luego a subgéneros específicos como el *Southern Gothic* y el gótico de Nueva Inglaterra, los cuales encarnan temas recurrentes como la decadencia, la ambigüedad moral y la presencia inquietante de un pasado traumático, se establecen, además, conexiones entre lo gótico y la ficción extraña, la cual amplía y reinterpreta los temas góticos tradicionales para abordar los aspectos más extraños e inquietantes de un cierto momento histórico particular.

A través de su estética, lo gótico desestabiliza las narrativas hegemónicas y visibiliza los horrores históricamente silenciados, cuestionando las certidumbres del proyecto moderno y reflejando sus ansiedades culturales, instaurándose como un discurso crítico capaz de desafiar y problematizar las ideologías hegemónicas de cada época.

Palabras clave: literatura gótica; nomadismo; Horace Walpole; *Southern Gothic*; gótico de Nueva Inglaterra; ficción extraña.

* Doctor en Letras - UNLP.

El gótico, lo gótico y los godos

*Gog iste Gothus est*¹

El gótico o, mejor dicho, lo gótico, abarca un amplio rango de significados difusos, yuxtapuestos y muchas veces contradictorios que suelen operar de manera simultánea: los godos, por ejemplo, fueron una de las tantas tribus germánicas, junto a francos, merovingios, sajones y jutos, que resultaron instrumentales en la caída del Imperio Romano de Occidente y la posterior reconfiguración de la Europa medieval. Sin embargo, ciertas características particulares y ciertos devenires históricos hicieron que este término terminara designando, de manera sinecdótica, a las tribus germanas en general y, más tarde, a un movimiento estético particular. A diferencia de otras tribus que cruzaron el Rin con intenciones bélicas, como los cimbrios, que también pusieron en jaque a Roma a fines del siglo II a. C., los godos demostraron poseer ciertas características nomádicas y rizomáticas. A diferencia de sus predecesores, quienes sólo migraban, los ostrogodos (godos del este) y visigodos (godos del oeste) operaron como líneas de comunicación entre territorios dispares y, en vez de arrasar y dejar tierras baldías o imponer su cultura de manera absoluta (*à la romana*), transformaron, alteraron y desterritorializaron las culturas hegemónicas con las que entraron en contacto.²

Los *Gothiuda* (ΓΟΤΘΙΟΥΔΑ), o el pueblo godo, toman su nombre de un antiguo verbo protogermánico **geutana*, que provendría de una raíz proto indoeuropea, **ǵʰewd*, cuyo significado sería “fluir”.³ Las primeras menciones sobre este pueblo pueden rastrearse hasta el siglo I d. C. en la *Germania* de Tácito (*Ger.* 44), para luego reaparecer con fuerza en las crónicas de los siglos V y VI, especialmente en la *Gética* de Jordanes. De tal impacto fue el avance godo sobre la “civilización” occidental que el propio Ambrosio de Milán identifica este proceso de avance y aculturación con la avasallante figura bíblica de Gog (*Ez.* 38-39, *Rev.* 20.7-10 y *Gen.* 10,2).

Lo gótico se constituye, entonces, como un significante fluido y nómade, que tiene la capacidad de fluir desde un referente histórico, como ciertas tribus germánicas del siglo V d. C. hacia otro tan dispar como el arquitectónico, designando un estilo particular de construcción que floreció cientos de años después, entre los siglos XII al XVI. La designación “gótico” tenía, en ese entonces, un matiz marcadamente peyorativo, destacando el carácter “barbárico” que los renacentistas, tan infatuados por la antigüedad “clásica”, atribuían a esa edad media que se interponía entre ellos y cierto cenit casi mítico de la civilización occidental,

¹ Ambr. *De fide*, 2, 16,138.

² Deleuze, G. & Guattari, F. (2002), 9-10, 226 y ss., 502.

³ Wolfram, H. (1990), 19-22; Kroonen, G. (2012), 177.

alcanzado *illo tempore*. La arquitectura gótica, separada por casi seis siglos de la irrupción de las tribus nórdicas introdujo, a pesar del desdén renacentista, numerosas innovaciones estructurales y estéticas, como, por ejemplo, los arcos conopiales, que permitían una mejor distribución de los pesos y la construcción de estructuras más altas y espaciosas, las bóvedas nervadas o de crucería, que reducían la necesidad de gruesos muros de soporte y dejaban lugar a ventanales más grandes y amplios y, finalmente, los *arc-boutants* o arbutantes que contrarrestaban el empuje hacia afuera de estas bóvedas.

En literatura, lo gótico se expresa primero en el gótico inglés, género literario surgido a fines del siglo XVIII. La narrativa gótica, o ficción gótica, ampliamente reconocida como predecesora del género de horror (Punter: 1996), combina, en sus comienzos, de manera quizás algo desprolija, elementos tan dispares como el romance, la ficción de pretensiones realistas, lo paranormal, la muerte y el terror, cuyo origen se atribuye a Horace Walpole, con su novela *El castillo de Otranto*, publicada en 1764.⁴ Nos detendremos momentáneamente en esta obra ya que en ella emergen por primera vez ciertos rasgos distintivos de lo gótico que luego resurgen de manera rizomática en otros géneros y subgéneros de la literatura fantástica y la ciencia ficción. Lo gótico, como veremos, es un elemento que se desliza entre los intersticios procedimentales, problematizando y desjerarquizando los paradigmas hegemónicos dominantes de cada época. Por un lado, éste resulta inherente a los discursos y a las condiciones de enunciación, pero, por otro, revela y desnuda sus contradicciones y sus tensiones no resueltas: en otras palabras, los descentraliza y los desterritorializa. En Walpole, en particular, y en el gótico inglés en general, lo gótico es al optimismo del iluminismo y de la razón el recordatorio de las tensiones, conscientes o no, que éste trata de enterrar: es la manifestación rizomática, fantasmal, que susurra, como Hamlet a Horacio: “*hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que sueña tu filosofía*” (Hamlet, I. 5).

Enfoquémonos en la obra en sí. La novela combina, de modo a veces inconexo y poco coherente, elementos sobrenaturales y un estilo narrativo original precisamente en el punto más flojo respecto a lo propuesto por el autor en el prólogo. Su prosa melodramática, grotesca y exagerada (un Hamlet desbordado, en definitiva) fue un éxito comercial y tuvo un profundo impacto en la literatura posterior. La pluma de Walpole contradecía los principios iluministas de la época, pero era, a su vez, tal como afirmaba Arthur Miller sobre Kerouac en su prólogo a *Los vagabundos del Dharma*, un claro exponente de la suya (*ecce* la riqueza de la obra y de sus tensiones inherentes): al mismo tiempo que acierta en lo relativo a las posibilidades expresivas e intelectuales de la novela gótica, revela cierta ingenua soberbia iluminista ante su propia creación. Afirma en el prefacio a la primera edición:

⁴ Casanova Vizcaíno, S. (2021).

“Fue un intento por mezclar los dos tipos de relato, el antiguo y el moderno. En el primero, todo era imaginación e inverosimilitud; en el segundo, se ha pretendido siempre, y a veces se ha logrado con éxito, copiar a la naturaleza. La invención no ha faltado; pero se ha maldecido el recurso de la fantasía debido a una adherencia estricta a la vida corriente. Pero si, en este último caso, la naturaleza no le ha dado espacio a la imaginación, ésta ha tomado venganza al haber sido excluida totalmente de los textos antiguos. Las acciones, sentimientos y conversaciones de los héroes y heroínas de los tiempos antiguos eran tan antinaturales como los mecanismos empleados para ponerlos en movimiento. El autor de estas páginas pensó que era posible reconciliar ambos estilos. Deseoso de dejar que los poderes de la fantasía se movieran libres a través del reino sin límites de la invención, y desde ahí crear situaciones más interesantes, quiso conducir los agentes mortales de su narración de acuerdo con las reglas de la verosimilitud.”⁵

Este intento de reconciliación dialéctica resulta, afortunadamente, fallido, pues son precisamente las tensiones irresueltas las que aportan la riqueza a la obra y las que abren los puntos de entrada y las líneas de fuga a lo gótico.

Uno de los aportes fundamentales de Walpole es, precisamente, su castillo: Otranto crea las condiciones de existencia para otros castillos y construcciones ominosas, como la casa de Usher, el castillo de Drácula e incluso la vetusta mansión victoriana de *Otra vuelta de tuerca* (1898). Pero el *setting* va más allá, y podemos agregar a esta lista, sin que desentonen, el opresivo y desvencijado Nostromo, de *Alien* (1979), la sombría y decadente Ciudad Gótica de Batman (muy diferente a la luminosa e ingenuamente republicana Metrópolis de Superman) o los oscuros recovecos de Hogwarts. Por otro lado, tal como lo reconocía el mismo Lovecraft, Walpole tiene en su haber, al igual que Poe,⁶ la creación de un nuevo tipo de lector:

“The appeal of the spectrally macabre is generally narrow because it demands from the reader a certain degree of imagination and a capacity for detachment from everyday life. [...] What it did above all else was to create a novel type of scene, puppet-characters, and incidents; which, handled to better advantage by writers more naturally adapted to weird creation, stimulated the growth of an imitative Gothic school which in turn inspired the real weavers of cosmic terror — the line of actual artists beginning with Poe.”⁷

Un acierto de Walpole que, aunque eficaz, no logra escapar de la sombra de Cervantes, fue la introducción de su *fabula* a través de un viejo manuscrito medieval encontrado en una

⁵ Walpole, H. (2015), 11.

⁶ Borges, J. (1979), 44: “Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido –ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones– engendrado por Edgar Allan Poe. [...] La novela policial ha creado un tipo especializado de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales.”

⁷ Lovecraft, H. (2013), “Supernatural Horror in Literature”, ed. digital.

antigua biblioteca. Hasta tal punto resultó efectivo este procedimiento que, una vez revelada la identidad del autor en la segunda edición, la crítica y la recepción dieron un giro de 180 grados en sus pareceres, al perder el texto cierta aura de antigüedad la cual facilitaba a sus lectores la suspensión de la incredulidad. La trama peca de absurda y desprolija, la estructura shakesperiana que la empuja se ve retardada por lo que, en definitiva, dará trascendencia a la novela: la irrupción de lo gótico, que marcará, pese a su difusa implementación, el camino a autores posteriores como Mary Shelley, Bram Stocker, Ann Radcliffe, Le Fanu o Polidori: Walpole fue el primero, quizás involutariamente, en hacer del *setting* un protagonista y un elemento operativo imprescindible.

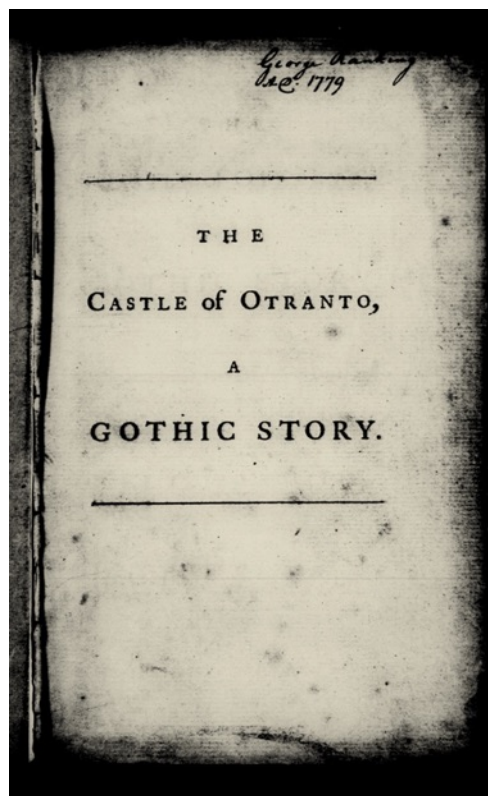
El Castillo de Otranto (el edificio, no la obra) funda, como ya dijimos, una estirpe de castillos y construcciones con una riquísima tradición en la historia de la literatura: edificios y espacios centrales a las tramas y desarrollos literarios íntimamente ligados a quienes los habitan. Desde la ominosa fortaleza de Udolfo, de Ann Radcliffe (1794), laberinto físico, psicológico y espiritual al mismo tiempo, muy similar al fantasmagórico castillo de *Gormenghast* (1946), hogar de Titus Groan, de Marvin Peake, que refleja la decadencia y el estancamiento interior de sus habitantes, pasando por diferentes arquitecturas menos grandilocuentes pero no menos siniestras y extrañas, como la cabaña en el confín de la Tierra, de Hodgson (1908), la casa Marsten, de *Salem's Lot* (1975) de Stephen King o incluso las cocinas y espacios cotidianos de las hermanas Brontë (*Jane Eyre* (1847), *Wuthering Heights* (1847) o *Villette* (1853); espacios aparentemente seguros reservados a las mujeres en la época victoriana:

"While all of the variously Gothic works of the earlier part of the century have their own interest, and the eighteenth-century form continues to survive for much longer, the significant shift to what I would describe as the Victorian Gothic revival begins in the 1840s. The shift can be summarized as the translation of Gothic to new locations: first to a bourgeois domestic setting, and second to the urban environment. Of principal importance in the former is the work of the Brontë sisters, which draws on their childhood and adolescent reading of Blackwood's Magazine. Blackwood's had a 'distinctive style of hair-raising sensationalism [that] took shape in its tales of terror and guilt' (Baldick 1995: xiii) and the Brontës' novels contain a number of images and characters that can be traced to their earlier reading. The characters are frequently versions of those found in late eighteenth-century models: the confined and threatened woman; the ambivalent figure of a dynamic anti-hero; the weak and ineffectual hero. They are not crude reproductions, however, and the Brontës' distinctive contribution is to create claustrophobic psychological dramas that represent sadomasochistic relations between men and women. In contrast to the emphatic Victorian development of the idea of the home".⁸

⁸ Warwick, A. (2007), 30.

Estos edificios tienen la particularidad, en mayor o menor medida, de operar como *loci horridi* y de aglutinar las características propias de un BAD PLACE, según lo definen Clute y Grant en su *Encyclopedia of Fantasy* (Clute & Grant: 1999, 80).

La naturaleza híbrida y transgresora de lo gótico no se limita, por supuesto, a lo arquitectónico. Su carácter nomádico le permite fluir y colmar espacios naturales e inhóspitos, tiñéndolos con su tensión siniestra y ominosa, como bien puede apreciarse en *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley (1818) (Wright: 2016, 166-170). Lo gótico se aparece también en ámbitos urbanos, rurales o, como en el caso de Innsmouth, costeros, donde migra desde imponentes aunque vetustos castillos hacia caseríos y galpones desvencijados, habitados por horrores siempre sugeridos y entrevistos, cuyos callejones claustrofóbicos y neblinosos reemplazan a los opresivos pasillos y catacumbas subterráneas. En definitiva, lo gótico es, y opera, intersticial a cualquier escenario y/o época.⁹ En *El castillo de Otranto*, los procedimientos góticos son precisamente aquellos que retrasan la trama y ofrecen el espesor narrativo que genera tensiones y subversiones mediadas por el uso y la insistencia en cierto campo semántico particular:



El castillo de Otranto. Edición del siglo XVIII

“El sirviente, quien no había alcanzado siquiera a atravesar el patio para llegar hasta los aposentos del joven, regresó corriendo de manera frenética, sin aliento, con los ojos desorbitados y echando espuma por la boca. No dijo nada, pero señaló hacia el patio. Los asistentes se quedaron paralizados con terror y asombro. La princesa Hippolita, sin saber lo que sucedía, pero ansiosa por su hijo, se desmayó. Manfred, menos inquieto que enfurecido por la postergación de las nupcias y por la estupidez de su sirviente, preguntó despóticamente qué

⁹ Un buen ejemplo de esta proteica capacidad de lo gótico para operar sobre distintos escenarios históricos y/o ficticios está en las diferentes encarnaciones del juego de rol *The Call of Cthulhu*, cuyas ambientaciones van, además del tradicional *Pulp Cthulhu* ambientado en los años 20 y 30, desde la Roma Imperial (*Cthulhu Invictus*) hasta un futuro distópico (*CyberCthulhu*), pasando por la Edad Media (*Cthulhu Dark Ages*), la época victoriana (*Cthulhu by Gas Light*) y los años 80 y 90 (*Cthulhu Modern Era*), cf. Mason, M., Ziviani, P., French, J. & Bowser, Ch. (eds) (2014). Para una lista exhaustiva de los numerosos *settings* y *sub-settings* cf.: <https://basicroleplaying.org/topic/11546-list-of-call-of-cthulhu-campaign-settings/>

ocurría. El hombre no dio respuesta alguna, pero continuó señalando hacia el patio y al fin, después de ser sometido a varios interrogantes, gritó:

—¡Oh, el yelmo! ¡El yelmo!

Mientras tanto, algunos de los asistentes habían corrido al patio donde se oían confusos alaridos de horror y sorpresa. Manfred, que había comenzado a alarmarse al no ver a su hijo, fue a buscar información sobre lo que causaba esta extraña conmoción.

[...] “—¡Oh! Sí, mi señor, pero ojalá el cielo lo hubiera impedido. La abrió Diego, que estaba más obstinado en hacerlo y entró, aunque yo le aconsejé que no lo hiciera. Si alguna vez vuelvo a abrir una puerta cerrada...

—¡No andes con rodeos! —lo interrumpió Manfred, estremeciéndose—. Dime qué viste en la gran habitación cuando abriste la puerta.

—Yo, mi Señor, no vi nada pues estaba detrás de Diego. Yo escuché el ruido.

—Jaquez —señaló Manfred, con un tono de voz solemne—, dime, te lo suplico por el alma de mis ancestros, ¿qué fue lo que viste? ¿Qué fue lo que escuchaste?

—Fue Diego quien lo vio, mi Señor, no fui yo —respondió Jaquez—. Yo solo escuché el ruido. Apenas Diego abrió la puerta comenzó a gritar y echó a correr. Yo también lo hice y le pregunté si era el fantasma. «¡El fantasma! No, no —respondió Diego, y se le pusieron los pelos de punta—. Es un gigante, creo, ataviado con una armadura. Le vi un pie y parte de la pierna y son tan grandes como el yelmo que está abajo en el patio». Y mientras decía estas palabras, mi señor, escuchamos un movimiento violento y el crujir de la armadura, como si el gigante se estuviera levantando.”¹⁰

Podemos apreciar cómo la *fabula* se ve supeditada a la atmósfera, procedimiento que es llevado casi a su máxima expresión por Lovecraft: “*Atmosphere, not action, is the great desideratum of weird fiction*”,¹¹ y que se expresará, según China Miéville, en un adjetivismo militante y un estancamiento de un sustantivo siempre indescriptible, el cual expresa la terrible certeza de que el mundo resulta irrepresentable y sólo asequible a través de una sucesión de pronunciamientos subjetivos.¹²

Veamos la descripción de la extraña tiara en *La sombra sobre Innsmouth*:

It took no excessive sensitiveness to beauty to make me literally gasp at the strange, unearthly splendour of the alien, opulent phantasy that rested there on a purple velvet cushion. Even now I can hardly describe what I saw, though it was clearly enough a sort of tiara, as the description had said. It was tall in front, and with a very large and curiously irregular periphery, as if designed for a head of almost freakishly elliptical outline. The material seemed to be predominantly gold, though a weird lighter lustrousness hinted at some strange alloy with an equally beautiful and scarcely identifiable metal. Its condition was almost perfect, and one could

¹⁰ Walpole, H. (2015), 15, 23-24.

¹¹ Lovecraft, H. (2013), “Notes on Writing Weird Fiction”, ed. digital.

¹² Miéville, Ch. (2009), 512.

have spent hours in studying the striking and puzzlingly untraditional designs— some simply geometrical, and some plainly marine— chased or moulded in high relief on its surface with a craftsmanship of incredible skill and grace. The longer I looked, the more the thing fascinated me; and in this fascination there was a curiously disturbing element hardly to be classified or accounted for. [...] However, I soon saw that my uneasiness had a second and perhaps equally potent source residing in the pictorial and mathematical suggestions of the strange designs. The patterns all hinted of remote secrets and unimaginable abysses in time and space, and the monotonously aquatic nature of the reliefs became almost sinister. Among these reliefs were fabulous monsters of abhorrent grotesqueness and malignity— half ichthyic and half batrachian in suggestion— which one could not dissociate from a certain haunting and uncomfortable sense of pseudo-memory, as if they called up some image from deep cells and tissues whose retentive functions are wholly primal and awesomely ancestral. At times I fancied that every contour of these blasphemous fish- frogs was overflowing with the ultimate quintessence of unknown and inhuman evil.¹³

Algo similar sucede con la obra de Walpole, donde la fallida trama es reivindicada, precisamente, por el hallazgo y la manifestación de lo gótico, cuyas representaciones son muchas veces absurdas (el casco caído del cielo, las extremidades entrevistas de un gigante fatal o el cuadro que cobra vida) y por la presencia de una arquitectura-personaje omnipresente cuyos vericuetos representan aspectos subconscientes de los individuos, así como también los miedos y las ansiedades de la época en un marco donde lo sublime se repliega ante lo siniestro ominoso:

“La presente obra fue encontrada en la biblioteca de una antigua familia católica al norte de Inglaterra. Fue impresa en Nápoles, en caracteres góticos, en el año 1529. No hay mención alguna sobre cuándo fue escrita. Sus principales acontecimientos narran lo que se creía en la edad más oscura del cristianismo, pero el lenguaje y la conducta de los personajes no tienen nada que resuene con la barbarie. [...] Milagros, visiones, nigromancia, sueños y otros sucesos sobrenaturales, han sido desterrados hoy de los relatos y de los romances. Ese no es el caso de la época en la que nuestro autor lo escribió, mucho menos de la que, se supone, sucedió la historia. Las creencias en todo tipo de monstruos estaban tan arraigadas en esos tiempos oscuros, que si el autor omitiera toda mención de ellas no sería fiel a las costumbres de su época. [...] No detendré más al lector, pero antes haré un comentario corto. A pesar de que la trama es un invento y que los nombres de los personajes son imaginarios, no me cabe duda de que esta historia se basa en la realidad. La acción es indisputablemente puesta en escena en un castillo auténtico. A menudo el autor parece describir, sin proponérselo, lugares en particular. «La cámara» dice «a la derecha»; «la puerta a la izquierda»; «la distancia entre la capilla y el aposento de Conrad»: estos y otros pasajes permiten suponer que el autor tenía cierta edificación en mente.”¹⁴

Según nuestra perspectiva, lo gótico se manifiesta en una serie de conceptos, representaciones y tradiciones populares aparentemente desplazadas por los paradigmas

¹³ Lovecraft, H. (2013), “The Shadow over Innsmouth”.

¹⁴ Walpole, H. (2016), 10- 11.

dominantes a un rol secundario o residual, pero que continúan operativas y activas en el entramado social. La razón iluminista genera como expresión contrahegemónica representaciones que intentan recuperar cierto irracional primordial que subvierte y desjerarquiza los discursos dominantes dentro de la propia enunciación. Este oxímoron operativo, que Walpole manifestaba quizás de manera involuntaria en su intento de mezclar lo viejo y lo moderno, lo irracional con la realidad y el verosímil, representa las tensiones y angustias latentes ante a los *dark satanic mills* del progreso industrial. Según Casanova Vizcaíno:

*“La presencia constante de lo híbrido y lo transgresor que se revela en una serie de características que incluyen: escenarios anticuados, el bajo mundo urbano y suburbano, el laberíntico espacio cibernético, las ruinas de espacios fantásticos o reales, figuras monstruosas o fantasmagóricas –de origen psicológico o sobrenatural– que invaden o amenazan los espacios anteriores y que pueden mezclar incompatibilidades como la vida y la muerte, personajes atrapados entre sistemas de creencias y, finalmente, personajes femeninos atrapados en estructuras patriarcales que, no obstante, se acercan a una posibilidad de liberación capaz de diluir las fronteras entre sexo y género.”*¹⁵

Resulta central la ambientación o *setting*, con preeminencia de escenarios sombríos y brumosos, misteriosos y opresivos, cuya presencia sustenta otra de las características centrales del género, que es la representación de los miedos, las tensiones y lo reprimido reflejados en las atmósferas de descomposición y disolución omnipresentes, tal como podemos verlo en el comienzo de “La caída de la casa Usher”:

“During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was -- but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me -- upon the mere house, and the simple landscape features of the domain -- upon the bleak walls -- upon the vacant eye-like windows -- upon a few rank sedges -- and upon a few white trunks of decayed trees -- with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium -- the bitter lapse into everyday life -- the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart -- an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. [...] I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down -- but with a shudder even more thrilling than before -- upon the remodelled

¹⁵ Casanova Vizcaíno, S. (2021).

and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.”
(Poe: 1966)

Las ruinas siniestras y macabras sugieren la aparición de presencias sobrenaturales, híbridas y transgresoras, que más adelante encarnarán en la figura del monstruo y/o del fantasma: estos seres no son sólo amenazas a la arquitectura racional de lo familiar y lo conocido, sino que también, a través de las figuras espectrales, manifiestan aquello que, pretendidamente enterrado, retorna trasgrediendo e invadiendo los límites de la realidad física y psicológica: *“ghosts are never just ghosts; they provide us with an insight into what haunts our culture”*.¹⁶

El *American Gothic* y el *Southern Gothic*

La naturaleza nomádica de lo gótico permite rastrear sus apariciones literarias y culturales en marcos, épocas y geografías muy lejanas y aparentemente inconexas. Podemos preguntarnos cómo, o por qué, resulta relevante rastrear ciertas emergencias disruptivas de este cúmulo de procedimientos y representaciones cuyo *Ursprung* está compuesto por elementos tan dispares como lo son las tribus germánicas de los siglos V y VI d. C., la arquitectura tardo medieval y los prejuicios renacentistas. Pero, si entendemos lo gótico como una herramienta hermenéutica que permite detectar la aparición de una serie de elementos y *topoi* interconectados que no quedan relegados a períodos estancos de la historia, sino que, por el contrario, de mueven subrepticios a través de un cúmulo de procedimientos y representaciones, podemos afirmar que lo gótico resulta endémico a la modernidad y a la posmodernidad.¹⁷

Lo gótico es, entonces, la manifestación, muchas veces involuntaria o inconsciente, de las sospechas y dudas inherentes a las ideologías y a las representaciones hegemónicas dominantes y/o emergentes, que viene a desbordar y desterritorializar las “virtudes” del optimismo positivista, la razón y el progreso: es el grito de Munsch que preanuncia la sentencia cúlmine de la razón instrumental *“Arbeit Macht Frei”*.¹⁸ Lo gótico, con su naturaleza nómade y desterritorializante perturba y desafía la dimensión jerárquica hegemónica, surgiendo entre los intersticios de las representaciones dominantes y expresando las contradicciones inherentes de cada época. La literatura gótica no es, pese al menosprecio académico y crítico, una literatura de evasión, sino que, al contrario, está íntimamente ligada

¹⁶ Smith, A. (2007), 153. Cf. También 148 y ss.

¹⁷ Hogle, J. (2014), 7.

¹⁸ Vattimo, G. (1991), 15-17.

al contexto cultural que la produce y expresa, en sus tensiones y problematizaciones, los horrores que la historia pretende ignorar y enterrar.

No extraña, por lo tanto, que lo gótico haya permeado tanto en la literatura de Nueva Inglaterra y del Sur de los Estados Unidos, territorios coloniales y criminales por excelencia, marcados por una visión de mundo capitalista y puritana que torturó, reificó y explotó de manera consciente, y con legitimación estatal, al ser humano. La riqueza de las naciones se construyó gracias a la explotación del hombre por el hombre, el pasaje difuso de las estructuras feudales a las capitalistas fue empujadas por el jugoso y criminal tráfico de personas y el consecuente proceso de acumulación del Capital.¹⁹ La esclavitud es el sustrato donde el gótico sureño extrae su poética de la crueldad y las ambientaciones góticas manifestadas en las mansiones desvencijadas y derruidas, habitadas por familias disfuncionales cuyas fortunas se generaron en ese tiempo de explotación y horror fundacional. Este “Sur” norteamericano funciona como ese lugar simbólico donde la sociedad norteamericana descarta y solapa los crímenes fundacionales de su prosperidad y neutraliza, de esta manera, los fantasmas y espectros subyacentes en las construcciones culturales de su “soñada” identidad.²⁰ Por debajo del sueño americano se esconde en realidad el almuerzo desnudo de la pesadilla yanki: allí acecha la verdadera naturaleza religiosa puritana y sus miedos representada en un dios iracundo, reprimido y arbitrario, en el rechazo del cuerpo, el genocidio de los pueblos originarios y la ambición inescrupulosa maquillada por procesos kafkianos de caza de brujas.²¹

La conciencia de los crímenes atroces y la explotación capitalista de hombres y mujeres traficadas como mercancías ha permeado las manifestaciones culturales y literarias norteamericanas y se manifiesta en el gótico sureño; especialmente en los simbolismos de sus escenarios: las ruinas de hogares antaño pujantes, la presencia siempre amenazante de un pasado criminal que atormenta a los personajes y a sus comunidades decadentes. *Absalon, Absalon* (1936), *El sonido y la furia* (1929) de W. Faulkner (quien probablemente haya sido el menos racista de los autores de este género, según Mariana Enríquez), los cuentos *Un buen hombre es difícil de encontrar* (1953), *Los violentos se lo llevan* (1960), *La buena gente del campo* (1955) o *El negro artificial* (1971), de Flannery O'Connor, reflejan cómo el racismo, la maldad, la sombra del pecado y el fracaso de la moral religiosa superficial y *ad extra* se revelan en las violencias simbólicas y explícitas.

¹⁹ Varoufakis, Y. (2023), 20 y ss.

²⁰ Fiedler, L. (1984), 142-144.

²¹ Mather, C. (1693).

El gótico de Nueva Inglaterra

Norteamérica nace, como ya dijimos, violenta, puritana, genocida y explotadora. La caza de brujas y la quema de mujeres se interpretan como una atroz combinación de factores sociales y religiosos, pero suele ignorarse que las acusaciones, incluso si se tiene en cuenta la *mass hysteria* de la época, recaían, indefectiblemente, sobre mujeres solteras o viudas, cuya relativa emancipación ponía en juego las lógicas patriarcales puritanas. No extraña, por lo tanto, que, durante los juicios de Salem (1692), se confiscaran las propiedades de las condenadas y que, además, estas fueran reclamadas por sus acusadores y las autoridades.²² En definitiva, las condiciones históricas de Nueva Inglaterra no son muy diferentes a las del sur esclavista y sus crímenes fundacionales. Estas tensiones históricas se reflejan también en la obra de sus autores más eminentes, como, por ejemplo, Nathaniel Hawthorne, quizás el menos gótico de todos, pero en cuya obra aparecen los temas de las culpas primigenias, la pérdida de cierta condición prelapsaria y los pecados de los padres (Cf. *La letra escarlata* (1850) y *La casa de los 7 tejados* (1851)). Existen también ciertos elementos que permitirían encontrar rasgos y huellas de lo gótico en estas obras, como las ya habituales casas derruidas, las atmósferas opresivas y la presencia siempre operativa de un pasado enterrado que surge inexorable.²³

Tenemos, por otro lado, a E. A. Poe, cuya obra, construida sobre una sólida base racional y un verosímil tan monolítico como meticuloso, que permite, por ejemplo, que “Las incomparables aventuras de un tal Hans Pfaall” (1835) pueda ser considerada como la primera obra de ciencia ficción dura de la historia, incluso si a pesar de que sus preceptos científicos hayan sido refutados *a posteriori*.²⁴ Su poética busca crear, tanto en sus cuentos como en sus poemas, entidades perfectas y autosuficientes resultando, por lo tanto, un territorio fértil para ver cómo lo gótico desterritorializa, desjerarquiza, y desestabiliza los elementos racionales que la constituyen. Si bien Poe merece un trabajo en sí mismo, mencionaremos algunos de sus trabajos más representativos y pertinentes a nuestro enfoque. “Los asesinatos de la calle

²² Boyer, P. & Nissenbaum, S. (1979); Shmakov, A. & Petrov, S. (2018); Starkey, M. (1989).

²³ Fiedler, L. (1998), 147 y ss.

²⁴ Es importante recordar que el “conocimiento refutado” no invalida el valor del trabajo de ciencia ficción. Un gran ejemplo de esto es el reconocido cuento de Isaac Asimov “The Dying Night” (1956), donde el autor reconoce que el conocimiento científico utilizado para la resolución del crimen había sido refutado por descubrimientos posteriores pero, sin embargo, se negó a alterar la trama o la resolución del crimen. Dice Asimov al respecto: “Some readers may realize that this story, first published in 1956, has been overtaken by events. In 1965, astronomers discovered that Mercury does not keep one side always to the Sun, but has a period of rotation of about fifty-four days, so that all parts of it are exposed to the sunlight at one time or another. Well, what can I do except say that I wish astronomers would get things right to begin with? And I certainly refuse to change the story to suit their whims.” Asimov, I. (1973), “The Dying Night- *Afterword*”, ed. digital.

Morgue” (1841), incluso siendo un policial cerrado y racional (su resolución es absolutamente plausible, aunque improbable), afecta y conmueve al lector más por sus atmósfera sobrenatural y ominosa (título incluido) que por su resolución naturalista: la fuerza sobrehumana del asesino, capaz de arrastrar un cuerpo por una estrecha chimenea o su capacidad de violencia y brutalidad extremas, los indicios extraños y bizarros, con huellas y voces inhumanas son los elementos que desestabilizan la interpretación y desvían la atención dramática, sugiriendo una hipótesis sobrenatural. Todos estos elementos góticos, aunque desmontados racionalmente por Dupin, son precisamente aquellos que dan profundidad y efectividad al cuento:

“If now, in addition to all these things, you have properly reflected upon the odd disorder of the chamber, we have gone so far as to combine the ideas of an agility astounding, a strength superhuman, a ferocity brutal, a butchery without motive, a grotesquerie in horror absolutely alien from humanity, and a voice foreign in tone to the ears of men of many nations, and devoid of all distinct or intelligible syllabification. What result, then, has ensued? What impression have I made upon your fancy?”

I felt a creeping of the flesh as Dupin asked me the question. “A madman,” I said, “has done this deed --some raving maniac, escaped from a neighboring Maison de Sante.”

‘In some respects,’ he replied, ‘your idea is not irrelevant. But the voices of madmen, even in their wildest paroxysms, are never found to tally with that peculiar voice heard upon the stairs. Madmen are of some nation, and their language, however incoherent in its words, has always the coherence of syllabification. Besides, the hair of a madman is not such as I now hold in my hand. I disentangled this little tuft from the rigidly clutched fingers of Madame L’Espanaye. Tell me what you can make of it.’

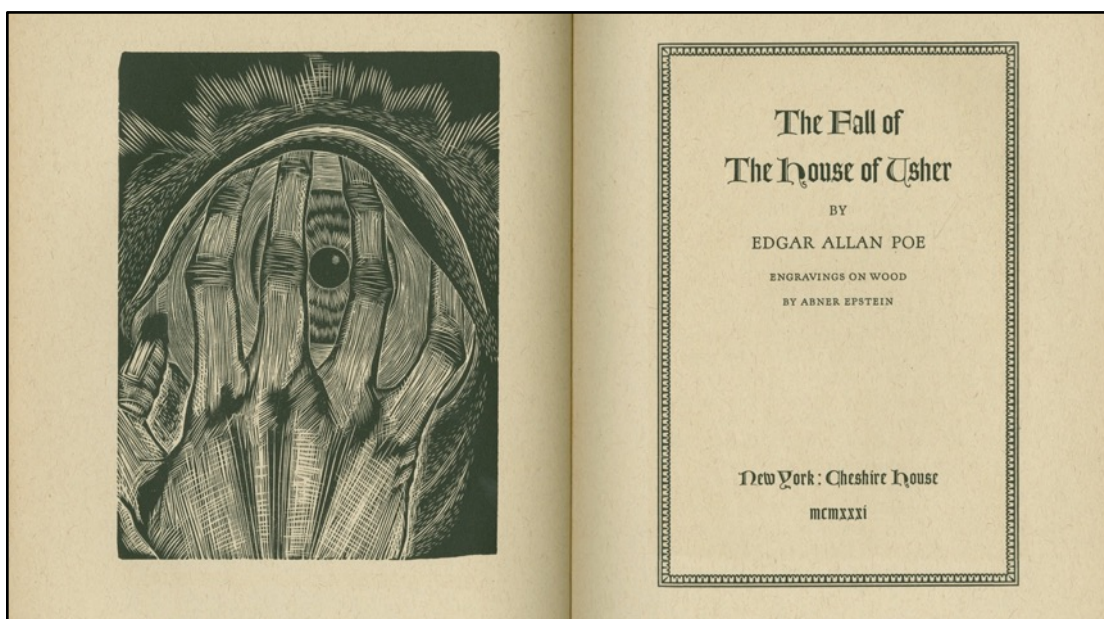
‘Dupin!’ I said, completely unnerved; “this hair is most unusual --this is no human hair.”²⁵

Lo mismo sucede con *La caída de la casa Usher* (1839), donde la resolución arquitectónica (la grieta estructural que socava los cimientos) no logra eclipsar los procedimientos góticos con los que Poe entreteje su narración: el *setting* es central, la atmósfera de decadencia y la maldad de la casa misma, su correlación inmediata con el estado calamitoso de Roderick Usher y sus habitantes refuerzan la sospecha de un vínculo sobrenatural entre ellos:

“The MS. gave evidence of nervous agitation. The writer spoke of acute bodily illness --of a mental disorder which oppressed him --and of an earnest desire to see me, as his best, and indeed his only personal friend, with a view of attempting, by the cheerfulness of my society, some alleviation of his malady. [...] I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all time-honoured as it was, had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had

²⁵ Poe, E. (1966), “Murders in the Rue Morgue”, ed. digital.

*always, with very trifling and very temporary variation, so lain. It was this deficiency, I considered, while running over in thought the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other --it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the 'House of Usher' --an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion."*²⁶



La caída de la casa Usher

El carácter central de los elementos góticos y la importancia de la atmósfera puede verse, vía negativa, en decisión (para nosotros poco efectiva) de Mike Flanagan de extirpar de la serie de Netflix (2023) las atmósferas opresivas y góticas de gran parte del desarrollo narrativo (reservándolas para las interacciones entre Dupin y Usher) en pro de una estética corporativa y luminosa (algo similar sucede con el *Hamlet* de K. Branagh (1996), cuyos palacios de invierno decimonónicos poco aportan, creemos, a la efectividad de película). Otros relatos eminentes donde lo gótico emerge de manera subrepticia pero efectiva son “El gato negro” (1843), “El pozo y el péndulo” (1842) o “El barril de amontillado” (1846), cuyas resoluciones racionales y verosímiles, como ya dijimos, quedan un segundo plano frente a las innovaciones y técnicas narrativas que exploran y representan los descensos a la locura, los miedos y las culpas criminales.

²⁶ Poe, E. (1966), “The Fall of the House of Usher”, ed. digital.

Lo gótico y lo (pos)moderno

Pocos textos ejemplifican mejor las tensiones que lo gótico ejerce sobre los paradigmas modernos que *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. *Frankenstein* reorganiza los elementos góticos que Walpole había desplegado de manera menos orgánica en su novela al mismo tiempo que despliega, ansiosamente, ciertos dilemas culturales de su época respecto de la ciencia, las tecnologías emergentes y el avance técnico-industrial. Lo gótico, en este caso, opera revelando y poniendo en juego dentro de la representación los lugares inquietantes y ominosos inherentes al progreso y a la modernidad, constituyéndolos de esta manera como un *locus horridus* intersticial y desestabilizando, desterritorializando y problematizando las jerarquías hegemónicas y los paisajes de la modernidad.

La actualidad de lo gótico se basa en su capacidad de reflejar el inconsciente social poniendo en juego ciertas narrativas no prestigiosas o centrales (horror, CF, fantástico) y otros discursos contradictorios (el *romance* antiguo vs. moderno de Walpole) para producir incertidumbres y reconfiguraciones semióticas: lo gótico tiene la particularidad, y de ahí su actualidad, de ser parte constitutiva y de desestabilizar simultáneamente las estructuras de interpretación. Desde *Frankenstein* en adelante, cuestiona las jerarquías y los discursos hegemónicos dominantes y problematiza la lógica instrumental de la modernidad.²⁷ Pocos géneros reflejan estas tensiones inherentes a la modernidad que la ficción extraña, que florece a fines del siglo XIX y tiene su máxima expresión a principios del siglo XX:

*“The Weird, rather, impregnates the present with a bleak, unthinkable novum. Such a literary moment is an expression of upheaval and crisis. This cluster of works resembles an explosion in the timeline of (particularly Anglo-American) fiction. Where the wounds of Weird are discernible before 1880 we may find Weird Fiction avant la lettre (arguably, for example, in Sheridan Le Fanu), and after 1940, work which is post-Weird in more than just its dates. (A very few of the truly enormous number of relevant writers are Neil Gaiman, Caitlin Kiernan, Peter Straub, Stephen King, Poppy Z. Brite, Thomas Ligotti, Clive Barker, Katherine Dunn, Hal Duncan, Joyce Carol Oates, Robert Aickman, Grant Morrison, Ramsey Campbell, Michael Moorcock.) Between these outliers there is a sense of defining trauma at the heart of the field.”*²⁸

La ficción extraña y lo gótico

El *Weird*, y su vástago contemporáneo, el *New Weird*, resultan, también, categorías lábiles que se inscriben dentro de la tradición gótica y escapan a las voluntades de clasificación y

²⁷ Wright, A. (2016), 160 y ss.

²⁸ Miéville, Ch. (2009), 513.

delimitación. Lo extraño impregna el presente con un *novum* sombrío y ominoso muy distinto al sublime de los siglos XVIII y XIX, y refleja las angustias y las tensiones, muchas veces inconscientes, que se incubaban en los períodos de pre guerras mundiales (que, para muchos, fue en realidad una sola, separada por un tenue armisticio de 20 años).²⁹ La escritura extraña reacciona a la conciencia atroz de que la modernidad capitalista había entrado (o siempre estuvo) en un período de crisis donde las panaceas de la racionalidad instrumental burguesa quedaban al desnudo: la ficción extraña opera, de este modo, como la conciencia oscura del optimismo científico positivista. Esta conciencia es multifacética e inherentemente contradictoria pues, aunque enmarcadas dentro de un intento de emancipación de las utopías decimonónicas resulta ser, a su vez, una expresión de los prejuicios y agendas reaccionarias de sus autores, expresadas ya en el asombro (asco, más bien) ante las personas de color de H. P. Lovecraft -cuyo racismo, en palabras de Houellebecq, posee tintes casi lisérgicos-, ya en la angustia de Machen ante la ubicuidad panóptica de una deidad muerta o agonizante, pero también totalitaria y puritana, cuya presencia no operaba como una revelación o alivio existencial, sino más bien como dispositivo de vigilancia que castigaba con un sadismo narrativo notable.³⁰ Lo numinoso cotidiano se encuentra en el corazón de la ficción extraña. Otros autores, como Algernon Blackwood, hablan de su “asombro y consternación” ante las fuerzas extrañas y elementales; Hodgson, por su parte, destaca cierta “mezcla de asombro y curiosidad” frente a un cosmos cuyas manifestaciones genera, cuanto menos, incertidumbre: los Antiguos de Lovecraft, los extraños encuentros de los marineros en alta mar o los relatos de ese precursor de John Constantine, Carnacki, o las ya mencionadas sospechas paranoicas y misóginas de Machen permean y fluyen a través de las porosas fronteras que separan lo sublime de lo ominoso y generan la sospecha, o certeza, de un horror latente en lo cotidiano. Lo gótico es aquello que permite representar la terrible certeza de que algo acecha bajo el sublime mar de nubes que contempla el caminante.³¹

Los monstruos del *Weird* (particularmente los de Lovecraft y sus discípulos) proponen una ruptura radical con la tradición folclórica europea: los hombres lobo, vampiros, fantasmas y *revenants* se transforman en seres amorfos y aglomeraciones molares de faunas no tradicionales (cefalópodos, peces, cadáveres y abyectos, insectos y/o crustáceos):

“It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind. This thing, which seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy, was of a somewhat

²⁹ “Ce n'est pas une paix. C'est un armistice de vingt ans.”, Marshal Ferdinand Foch, luego del tratado de Versailles (1919).

³⁰ Miéville, Ch. (2009), 514-515.

³¹ Miéville, Ch. (2009), 510-511.

bloated corpulence, and squatted evilly on a rectangular block or pedestal covered with undecipherable characters. The tips of the wings touched the back edge of the block, the seat occupied the centre, whilst the long, curved claws of the doubled-up, crouching hind legs gripped the front edge and extended a quarter of the way down toward the bottom of the pedestal. The cephalopod head was bent forward, so that the ends of the facial feelers brushed the backs of huge fore paws which clasped the croucher's elevated knees. The aspect of the whole was abnormally life-like, and the more subtly fearful because its source was so totally unknown. Its vast, awesome, and incalculable age was unmistakable; yet not one link did it shew with any known type of art belonging to civilisation's youth—or indeed to any other time.”³²

“But we were not on a station platform. We were on the track ahead as the nightmare plastic column of foetid black iridescence oozed tightly onward through its fifteen-foot sinus; gathering unholy speed and driving before it a spiral, re-thickening cloud of the pallid abyss-vapour. It was a terrible, indescribable thing vaster than any subway train—a shapeless congeries of protoplasmic bubbles, faintly self-luminous, and with myriads of temporary eyes forming and unforming as pustules of greenish light all over the tunnel-filling front that bore down upon us, crushing the frantic penguins and slithering over the glistening floor that it and its kind had swept so evilly free of all litter. Still came that eldritch, mocking cry—“Tekeli-li! Tekeli-li!” And at last we remembered that the daemoniac shoggoths—given life, thought, and plastic organ patterns solely by the Old Ones, and having no language save that which the dot-groups expressed—had likewise no voice save the imitated accents of their bygone masters.”³³

El tentáculo será, entonces, la extremidad monstruosa por excelencia de esta nueva teratología revolucionaria que expresa la incapacidad humana de aprehender lo sublime y que, al mismo tiempo, revela las culpas y crímenes reprimidos y expresa la oscura conciencia del progreso y su optimismo instrumental. Lovecraft y los autores del *Weird* y el *New Weird* son la contracara lúgubre del paradigma científico positivista y racionalista de Gernsback y Campbell.

Lo más interesante de las representaciones extrañas es, probablemente, cómo en ellas se revelan y operan las angustias y *cringes* de sus autores: el horror aristocrático de Machen ante los “decadentes” avances democráticos de la modernidad y la vulgaridad emergente que estos traían consigo se conjugan con una misoginia lasciva y reificante. Dice el Dr. Raymond, respecto de Mary, una joven a la que someterá a un experimento atroz:

“Consider the matter well, Raymond. It's a great responsibility. Something might go wrong; you would be a miserable man for the rest of your days.

³² Lovecraft, H. (2013), “The Call of Cthulhu”.

³³ Lovecraft, H. (1931), “At the Mountains of Madness”.

*–No, I think not, even if the worst happened. As you know, I rescued Mary from the gutter, and from almost certain starvation, when she was a child. I think her life in mine to see as I see fit”.*³⁴

En Lovecraft opera, como ya dijimos, un racismo supremacista aterrado por cualquier tipo de mestizaje, tal como se ve en *La sombra sobre Innsmouth* (1931), *La llamada de Cthulhu* (1928) o *Herbert West, reanimador* (1922). La presencia de racismos, misoginias rampantes y un profundo miedo (odio, más bien) a cualquier manifestación de un otro no varón, blanco y occidental permea, en mayor o menor medida, la obra de los autores de ficción extraña, tal como podemos ver en *Los sauces* (1907) o *El wendigo* (1910) de A. Blackwood, o en *El acechador en el umbral* (1945) y *El rastro de Cthulhu* (1962) de August Derleth, donde las distintas ansiedades (en naturaleza e intensidad) de ambos autores se manifiestan en el miedo al Otro, volverse Otro o mezclarse con el Otro.

En el *Weird*, lo gótico continúa operando en los procedimientos y las representaciones y refleja, como ya hemos visto, las tensiones inherentes y constitutivas de la época, sus contradicciones y sus crisis: en este caso en particular, los períodos de pre-guerra y sus condiciones de manifestación, las angustias latentes y la conciencia atroz de los horrores implícitos en el optimismo instrumental de la modernidad industrial y racional. Lo gótico es la manifestación, entonces, de las tensiones sepultadas en la razón instrumental burguesa cuya confutación fueron las dos guerras mundiales y sus novedosos y eficientes modos de matar (armas químicas, campos de concentración, zyklon B y bombas atómicas, entre otras). Las matanzas instrumentales (genocidios) perpetradas por los estados nacionales convirtieron, con su sadismo y racionalidad, al sistema capitalista moderno en un esperpento grotesco. Como parte constitutiva y operativa del *Weird*, la CF y el fantástico, lo gótico resulta indispensable para pensar, repensar y des-pensar la sociedad, especialmente cuando las representaciones tradicionales se revelan insuficientes e inadecuadas ante la certeza de que, bajo ese aura de progreso y avance científico y tecnológico, subyace latente un horror indescriptible: los investigadores de Lovecraft, los sádicos doctores de Machen o el propio Carnacki de Hodgson, incluso Víctor Frankenstein, contemplan azorados cómo los frutos de la razón se revelan monstruosos y siniestros. Según China Miéville, el *Weird*, con su inaprehensible realidad y sus monstruos amorfos y proteicos, aunque poseedores de una meticulosidad formal minuciosa y obsesivamente detallada, no articulan la crisis, sino que, en realidad, representan una crisis que no puede ser articulada:

“The fantastic has always been indispensable to think and unthink society, but traditional monsters were now profoundly inadequate, suddenly nostalgic in the epoch of modern war. Out of this crisis of traditional

³⁴ Machen, A. (2018), “The Great God Pan”, ed. digital.

fantastic, the burgeoning sense that there is no stable status quo but a horror underlying the everyday, the global and absolute catastrophe implying poisonous totality, Weird Fiction's revolutionary teratology and oppressive numinous grows."³⁵

Conclusiones

Lo gótico resulta ser, entonces, más que una etiqueta o un adjetivo peyorativo, una herramienta hermenéutica y un modo de representación particular que permite acceder a complejidades y contradicciones inherentes a ciertos fenómenos culturales donde los discursos hegemónicos emergentes y/o dominantes son socavados y problematizados por fuerzas residuales y discursos supuestamente perimidos. De este modo, al igual que lo barroco,³⁶ lo gótico trasciende los límites deícticos de funcionar como mera etiqueta clasificatoria para devenir una manifestación cultural nómada y rizomática que problematiza y desterritorializa los discursos dominantes. Estos discursos hegemónicos se ven subvertidos dentro de sus propias lógicas de enunciación y reflejan, de manera voluntaria o involuntaria, las tensiones y las complejidades inherentes a la experiencia humana.

Desde las catedrales góticas, donde expresaba (y sostenía) las estructuras novedosas de estas construcciones luego menospreciadas, hasta su reconfiguración literaria a partir del siglo XVII, lo gótico ha sido el vehículo a través del cual se manifiestan las tensiones entre lo racional y lo irracional, lo antiguo y lo moderno e incluso entre lo folclórico y lo científico inherentes a la modernidad y la posmodernidad. A medida que nos acercamos al siglo XX lo gótico surge de manera rizomática en numerosas manifestaciones culturales a través de ciertos procedimientos que ponen en primer plano y problematizan, de manera muchas veces grotescas y horrorosas, las narrativas imperantes que proclamaban el avance inexorable del progreso y la racionalidad instrumental: en efecto, las ansiedades, angustias, tensiones y previsiones respecto de las posibilidades y los usos prácticos de las nuevas tecnologías y avances científicos se manifiestan en una sospecha paranoica que desafía los modos habituales de representación.

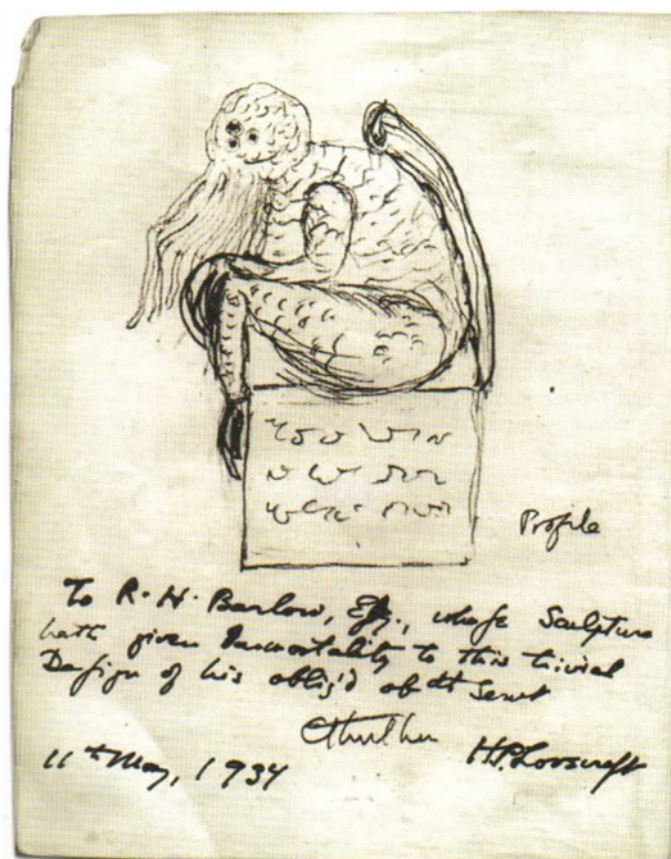
Lo gótico refleja también ciertas complejidades socioeconómicas y las construcciones identitarias de los discursos los nacionales, como se ve en el *Southern Gothic* y en la literatura extraña de Nueva Inglaterra, donde los crímenes fundacionales y las contradicciones puritanas emergen en las ambientaciones góticas y *settings* opresivos que revelan un pasado criminal, enterrado y silenciado, que regresa como un fantasma o *revenant*. La presencia de lo gótico dentro de géneros como el *Weird* y el *New Weird* refleja su capacidad proteica y rizomática de

³⁵ Miéville, Ch. (2009), 513-514.

³⁶ Calabrese, O. (1989); Deleuze, G. (2005); Sarduy, S. (1974), Vizzotti (2013), 45 y ss.

emerger en distintas épocas y ámbitos interpretando y representando los miedos y cuestionando, ya desde Mary Shelley y E. A. Poe, las supuestas certezas de la razón y el progreso, poniendo en evidencia las entretidas consecuencias de estas concepciones instrumentales. El *Weird* incorpora elementos de la CF y del horror subvirtiendo las convenciones narrativas dominantes y desafiando las lógicas de representación al mismo tiempo que refleja, paradójicamente, las tensiones más oscuras de los individuos de su época (racismos, xenofobias, misoginias, etc.)

Estamos ante un modo de representación diacrónico en el cual resuenan y se manifiestan las inquietudes y paranoias culturales y se problematizan los paradigmas hegemónicos dominantes y emergentes de cada época. Lo gótico es relevante, entonces, no sólo como estilo literario sino como un modo de representación particular trans-histórico que cuestiona las estructuras de poder hegemónicas. Su naturaleza nómada y rizomática permite que surja y se manifieste en contextos y épocas muy diferentes, poniendo en escena y reflexionando, muchas veces de manera inconsciente, sobre ciertas sombras de la historia que los discursos dominantes pretenden mantener enterrados.



Cthulhu dibujado por Lovecraft

Bibliografía

- Asimov, I. (1973), *The Best of Isaac Asimov*, Fawcett, ed. digital.
- Borges, J. (1979), *Borges. Oral*. Ed. Digital Titivillus.
- Boyer, P. & Stephen Nissenbaum, S. (1979), *Salem Possessed: The Social Origins of Witchcraft*, Harvard University Press.
- Bould, M., Butler, A., Roberts, A. & Vint, Sh. (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London and New York.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra S. A.
- Casanova Vizcaíno, S. (2021), “Prólogo” en *El gótico transmigrado*, Corregidor, en <https://eternacadencia.com.ar/nota/el-gotico-transmigrado/3628>
- Clute, J. & Grant, J. (1999), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002), *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia.
- Deleuze, G. (2005), *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Bs As.
- Fiedler, L. (1998), *Love and Death in the American Novel*, Dalkey Archive Press.
- Hogle, J. (2014), *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge.
- Hogle, J. (2014), “Introduction: modernity and the proliferation of the Gothic” en Hogle, J. (2014), *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge, 3-19.
- Kroonen, G. (2013), *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*, Laiden-Boston.
- Lovecraft, H. (2013), *The Complete Works of H. P. Lovecraft. (1890-1937)*, Delphi Classics, ed. digital.
- Machen, A. (2018), *The Great God Pan and Other Horror Stories*, Aaron Worth, ed. digital
- Mason, P., Ziviani, P., French, J., & Bowser, C. (eds), (2014), *Cthulhu through the Ages*, Chaosium Inc.
- Mather, C. (1693), *The Wonders of the Invisible World; The Devil Discovered*, ed. digital.

Miéville, Ch. (2009), “Weird Fiction” en Bould, M., Butler, A., Roberts, A. & Vint, Sh. (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London and New York, 510-516.

Poe, E. (1966), *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, Doubleday, ed. digital. (<http://library.lol/main/30D3B1EE1A09650089EA91AFABA4CD8E>)

Sarduy, S. (1974), *Barroco*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Starkey, M. (1989), *The Devil in Massachusetts: A Modern Enquiry into the Salem Witch Trials*, Anchor.

Shmakov, A. & Petrov, S. (2018), “Economic Origins of Witch Hunting”, *Studies in Business and Economics*, 13(3), 214-229.

Smith, A. (2007), “Hauntings”, en Spooner, C. & McEvoy, E. (eds.) (2007), *The -Routledge Companion to Gothic*, New York, 147-154.

Smith, A. (ed.) (2016), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge.

Spooner, C. & McEvoy, E. (eds), (2007), *The Routledge Companion to Gothic*, London and New York.

Varoufakis, Y. (2023), *Technofeudalism. What Killed Capitalism*, Brooklyn/London.

Vattimo, G. (1991), *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós.

Vizzotti, M. (2014), *De la tragedia de Séneca a la épica de Lucano: estrategias de representación de los paradigmas filosóficos y literarios*, UNLP, La Plata.

Walpole, H. (2015), *El castillo de Otranto*, Bogotá.

Warwick, A. (2007), “Victorian Gothic” en Spooner, C. & McEvoy, E. (eds), (2007), *The Routledge Companion to Gothic*, London and New York, 29-37.

Wright, A. (2016), “The Female Gothic” en Smith, A. (ed.) (2016), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, 155-173.

Wolfram, H. (1990), *History of the Goths*, Berkeley.