



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**HORROR DOMÉSTICO: EL GÓTICO DE
SHIRLEY JACKSON**

T E S I S

Que para obtener el título de:

**LIC. EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)**

P R E S E N T A:

Aurea D'nabe Cruz-Prieto Pérez



SUA y ED
Filosofía / Letras

**DIRECTORA:
MTRA. MARINA FE PASTOR**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Noviembre 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	3
I.- La narrativa Gótica Americana.....	7
Gótico Femenino.....	23
II.- Shirley Jackson y el Gótico Doméstico.....	29
Shirley Jackson y el Gótico Femenino.....	41
III.-La Comunidad: “The Lottery”	47
IV.-La Otra: “The Daemon Lover”	64
V.-La Casa: <i>The Haunting of Hill house</i>	84
Conclusión	111
Obras Citadas	117

Introducción

“The Lottery” publicada en 1948 catapultó a Shirley Jackson a ser una de las escritoras más reconocidas de la década de los cincuentas. Subsecuentemente, la antología *The Lottery and Other Stories* reforzó su status como una de las escritoras de horror más famosas en Estados Unidos. Shirley Jackson sabía desde entonces que su fama en el mundo literario estaba asegurada. En “Biography of a story” (artículo sobre el génesis de “The Lottery”) Jackson comentó: “It was not my first published story, nor would it be my last, but I have been assured over and over that if it had been the only story I ever wrote or published, there would be people who would not forget my name (Jackson: 1993, 210)

Tener éxito con tu primer obra como escritor puede ser más una maldición que una bendición. En el caso de Jackson su comentario probó ser un presagio funesto de lo que estaba por venir. Aunque ciertamente nadie olvidó su nombre gracias a la publicación de “The Lottery”, después de la salida de *Haunting of Hill house* (1959) los críticos actuaron no sólo como si estas dos obras fuesen lo único que escribió a lo largo de toda su carrera. En sus ojos, Jackson terminó como una escritora sin importancia cuyas tramas eran tan sólo útiles para “entretener”.

En el primer estudio de crítica *Shirley Jackson* (1973), su autora Lenemaja Friedman escribió:

Miss Jackson is not, however, a major writer; and the reason she will not be considered

one is that she saw herself primarily as an entertainer, as an expert storyteller and craftsman. She has insights to share with her readers; but her handling of the material — the surprise twists, the preoccupation with mystery and fantasy, her avoidance of strong passions, her versatility, and her sense of sheer fun — may not be the attributes of the more serious writer who wishes to come to grips with the strong passions of ordinary people in a workaday world, who prefers to deal directly with the essential problems of love, death, war, disease, poverty and insanity in its most ugly aspects... Despite the lack of critical attention, her books continue to be popular with those people who are sensitive, imaginative, and fun-loving; and perhaps, in the long run, that popularity will be what counts (Friedman: 161)

La opinión crítica de Friedman fue después secundada veintinueve años más tarde por Harold Bloom en su libro *Bloom's Short Story Writers* (2002). En esta serie de libros dedicados a diversos autores de la literatura norteamericana, Bloom denominó a "The Lottery" como "crisply written and cunningly plotted (...) But it scarcely bears rereading" (Bloom: 2). Las habilidades de Jackson eran tanto para Bloom como para Friedman, no lo suficientemente buenas como para ser puesta en el mismo pedestal que los maestros del gótico Americano tales como Hawthorne, Flannery O'Connor y Faulkner. En el caso de Bloom, la principal razón para ubicar a Jackson fuera de esta categoría era que los grandes maestros del gótico a diferencia de ella:

Portray the complexities of character and personality without which we cannot permanently be moved. As fabulists, the masters of American Gothic carry us on a journey to the interior. Jackson certainly aspired to be more than an entertainer; her concern with sorceries, ancient and modern, was authentic and even pragmatic. But her art of narration stayed on the surface, and could not depict individual identities (Bloom:

10).

Ambas opiniones aquí citadas pueden perfectamente encapsular la opinión de muchos críticos con respecto al trabajo de esta escritora. Sin embargo, ambos dictámenes son reduccionistas y condescendientes.

Tal como lo explica Berenice M. Murphy en su libro *Shirley Jackson Essays On The Literary Legacy (2005)*, a la autora se califica tan sólo de ‘entertainer’ dado que sus obras eran sumamente populares en su época. Sobre todo, porque algunos de sus escritos eran considerados de prosa ligera y divertidos para cualquiera que quisiera pasar un buen rato leyendo (5). Por otro lado, mucho de la crítica a su trabajo era que su ficción incluía, como Friedman lo puntualiza, “the preoccupation with mystery and fantasy”. Es decir, el que Jackson no confrontara sus temas apegándose a la realidad (ficción realista) la hacía menos seria como escritora. Sin embargo, en lo que fallan ambos dictámenes es en no reconocer que, a pesar de que las tramas de Jackson llevaban al lector a un mundo bizarro en el que la línea entre la realidad y la fantasía podía ser casi indivisible, sus novelas y múltiples cuentos “reconfigured the stock devices and settings of the gothic form in order to skillfully reflect contemporary fears and anxieties” (Murphy: 5).

Jackson vivió grandes cambios tanto sociales como culturales. Las grandes guerras del siglo XX reconfiguraron el ambiente socio cultural de las décadas subsecuentes. Así mismo, demostraron que aunque la raza humana era capaz de unirse en un ideal de libertad, también podía amalgamarse para cometer el más terrible de los genocidios. Jackson escribió sobre todo

esto: sobre los oprimidos y las minorías, sobre la capacidad de los humanos a cometer actos horribles y ultimadamente, sobre el espacio doméstico modificado considerablemente por dichos actos y las mujeres que permanecían dentro como figuras perennes e inmutables. Su ficción sin importar el tratamiento ‘fantástico’ es pues, muy real.

Grandes esfuerzos por parte de diversos críticos se han hecho para rescatar el legado de Jackson. Desde los noventas comenzaron a salir diversos estudios enfocados a distintas áreas de su trabajo, siendo el más reciente el de la académica Ruth Franklin con su libro *Shirley Jackson: A Rather Haunted Life* (2016). Todos estos esfuerzos han sido hechos con el objetivo de que Jackson sea instituida como figura que contribuyó a lo que es el gótico americano hoy en día.

El presente estudio tiene como objetivo explorar la obra de Jackson mediante sus obras más representativas: “The Lottery” (1948), “The Daemon Lover”(1945) y por supuesto la icónica *The Haunting of Hill House* (1959). El primer capítulo de esta tesis ubica a la autora dentro de la narrativa gótica norteamericana. El segundo capítulo, ahonda sobre el concepto del gótico de Jackson como un ‘gótico doméstico’ —en el que el horror proviene de la plausibilidad de la situación—. Así mismo, se ubica a Jackson como una expositora fuerte de la corriente del gótico femenino y se otorga un contexto sobre su vida y el impacto que ésta tuvo al momento de la escritura de las obras analizadas. Finalmente en los tres capítulos restantes, se analizarán los tres grandes temas que ahondan en la ficción de Jackson: La comunidad como entidad de opresión social, la mujer como una Otra, y la casa como principal centro de trauma; todos ellos temas importantes, claves para un horror que en realidad no proviene de la fantasía como muchos críticos creen, sino de una situación terrible y devastadoramente realista.

Capítulo I

Breve Historia de la narrativa Gótica Americana

La novela Gótica surge en Inglaterra en el siglo XVIII en medio del movimiento de la Ilustración. Resulta irónico que durante el Siglo de las Luces, un fenómeno literario nombrado con un epíteto como el de ‘Gótico’ — que sin lugar a dudas nos remite al oscurantismo y a la barbarie de la Edad Media— haya podido tomar auge; más aún, cuando en esta época la sociedad deseaba ante todo favorecer a la razón y la tradición clásica por sobre los viejos órdenes y la superstición.

The Castle of Otranto (1764) de Horace Walpole, fue el primer relato publicado de corte “gótico”. Esta obra sentó las bases para futuras obras designadas como Góticas cuya narrativa se desarrolla por lo general en lugares remotos, viejos o bien en ruinas: tales como castillos, abadías, cementerios, criptas, etcétera. Dentro de estos espacios, en su mayoría decadentes, se encuentra escondido algún secreto macabro concerniente al pasado que, al ser descubierto — pues será inevitablemente descubierto—, estará destinado a acechar a los personajes de la historia tanto psicológica como físicamente. La presentación de estas características consiste en una mezcla deliberada de elementos realistas que, en conjunción con la posibilidad de lo sobrenatural y lo fantástico como fantasmas, monstruos, etc, planteará un cruce consecutivo a la vez que intermitente entre las fronteras de la realidad y lo sobrenatural; no sólo de manera psicológica, sino también física y en casos extremos de ambas (Hogle: 3). Dichas características varían de acuerdo con las diferentes sociedades productoras del texto gótico, como se verá posteriormente con el Gótico Americano.

Aquí es preciso aclarar que el término con el que conocemos a este género fue acuñado en el siglo XX. Aunque *The Castle of Otranto* tenía el título original *The Castle of Otranto: a Gothic Story* — de donde salió la palabra que designaría obras posteriores —, en aquellas épocas la gente denominaba a todas estas historias principalmente como ‘romances’. El uso de la palabra migraría con los puritanos, como lo veremos más adelante.

El *romance* que desde la mitad del S. XVIII hasta al final del mismo se contrapuso a la novela, fue un género obviamente favorecido por el pensamiento ilustrado. La novela proveía al lector de un compás moral mediante la ficción que representaba en sus páginas “real life and nature, the probability of its depictions bound up with its enlightened and didactic function” (Botting: 7). Por el contrario, el *romance* presentaba eventos que podían o no ser reales: héroes exagerados acompañados de ideales poco sostenibles, trastocados por la activa imaginación del escritor que, aunada a la propia de los lectores, dejaba nulo espacio para la obligatoria lección moral. Sin embargo, a pesar de la crítica existía un gusto por la tradición clásica, pues ésta se consideraba la base de toda buena moral y sus valores, la base de todo comportamiento virtuoso.

The Castle of Otranto fue publicada como un manuscrito medieval “traducido” de un viejo texto Italiano de Nápoles de 1529 - de ahí que la historia contada en sus páginas se hubiera denominado como “A Gothic Story”, aludiendo a su origen supuestamente medieval. El trasfondo histórico era necesario no sólo para que los acontecimientos de la obra no fueran juzgados bajo la lupa de los valores ilustrados, sino que al tener la historia un contexto ‘feudal’

en el que la superstición era la norma, los acontecimientos sobrenaturales no se tomarían como fuera de lugar. Bajo este disfraz, Walpole pudo darle rienda suelta a su imaginación y a su principal objetivo, que era en realidad la creación de una nueva cepa de *romances*. No obstante, a diferencia del *romance* medieval cuya búsqueda es la satisfacción de un ideal, una aventura trascendental en busca de “the sacred or wish-fulfilment”, esta nueva versión (o el ‘Gótico’ como se le denominaría en el siglo XX), se dirige de manera descendente “into anxiety and nightmare, into realms of shadowy doubles (Frye: 117); o tal como Louis S. Gross lo puntualizara más adelante con respecto a la literatura Gótica Norteamericana, el romance gótico es en términos simples: “ a demonic quest” (2).

De la misma manera, el terror como epicentro de la obra se debe también al gusto clásico de los primeros ‘goticistas’. Éstos tomaron el concepto de lo ‘sublime’ atribuido a Longinus (*On the sublime - Peri hupsous*), más tarde usado para el ensayo de Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), volviéndolo un catalizador de sus textos. Es decir, el terror fungió como un medio para exaltar las pasiones, convirtiéndose así en una de las principales armas del autor. Justo en el prefacio de *Otranto*, Walpole nos recuerda que “terror, the author’s principal engine, prevents the story from ever languishing; and it is so often contrasted by pity, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passion” (Walpole: 6).

Aunque el gótico jamás fue aceptado por los críticos literarios, éste se popularizó rápidamente en Inglaterra. De esta manera Walpole, con su nueva cepa de *romances*, inició una nueva corriente literaria — aunque marginal— que produciría textos tales como *The Monk*, *The*

Champion of Virtue, *The Mysteries of Udolpho*, *Frankenstein*, *Dr Jekyll y Mr. Hyde* y *Dracula*, entre otras. El Gótico como género se convertiría en un diván social, un espacio libre de censura en el que se expresarían las ansiedades, los miedos y en sí todas las inquietudes recónditas de la generación que engendraba los textos. Dicha tendencia se conservó con la migración al nuevo mundo.

El “Gótico Americano”

A diferencia de Inglaterra, Estados Unidos fue fundado bajo las máximas de la Era Ilustrada por lo que la sociedad Norteamericana desde sus inicios se dispuso a conformar una nación dedicada no sólo a la razón, sino también al repudio de un pasado imperialista Inglés y del oscurantismo de la superstición del viejo mundo. Nuevamente, como sucediera con Inglaterra, es un tanto irónico que dicha sociedad se volviera el tabernáculo perfecto para el florecimiento inequívoco de la literatura Gótica. Ésta ha estado atada a su historia literaria a tal punto que se ha estatificado que “Until the gothic had been discovered, the serious American novel could not begin; and as long as that novel lasts, the gothic cannot die” (Fielder: 143). Así, la literatura engendrada que se conocería más tarde como Gótico Americano, proliferó a la par de la sociedad del nuevo mundo, no como un género marginal, tal como sucedió en Inglaterra, sino constituyendo su mismísima base. El Gótico pues, ha sido una literatura que ha funcionado hasta nuestros días como una voz proveniente de ultratumba, siempre acechante y dedicada (al parecer) a surgir una y otra vez para enunciar, implacable y devastadoramente, “the dark nightmare that is the underside of the ‘American Dream’ (Savoy: 167).

Los puritanos emigraron a Estados Unidos no sólo para fundar la tierra prometida vaticinada en sus Biblias, sino también para ejercer un individualismo que por supuesto no poseían en su tierra de origen (dado el régimen imperial). El nuevo mundo prometía mucho. No sólo era un lugar para adorar a Dios a sus anchas y bajo sus propios términos, sino que además era una tierra plagada de riquezas para quien estuviera dispuesto a trabajar lo suficiente para conseguirlas. No obstante, al arribar al nuevo mundo el puritano promedio se encontró con una tierra inhóspita y sobre todo hostil, habitada por una serie de nativos que no estaban dispuestos tan fácilmente a compartir su tierra y menos a cederla. Bajo este contexto, los puritanos estaban preocupados por dos cosas principalmente: los lugareños y la naturaleza intrínsecamente mala del ser humano (basada en la postura calvinista de la época que dictaba que el hombre, como una criatura expulsada del paraíso, es de naturaleza intrínsecamente mala, es decir, un pecador y por ello tiene que luchar día con día en contra de las tentaciones que le plantea el mundo). Gracias a estas nuevas ‘ansiedades’ mezcladas con la subsecuente matanza de nativos por la conquista del territorio, los futuros norteamericanos terminaron atisbando un crisol en ebullición que arrojaría una de las primeras literaturas post-coloniales.

Sin embargo, es importante recalcar que lo que hace al Gótico ‘Americano’ no es tan sólo la adaptación llana de los tropos traídos de Inglaterra a un contexto democrático (como por ejemplo el castillo inglés que en el nuevo mundo se convierte en una simple casa). Muy por el contrario, el Gótico Americano se caracteriza por temas que conllevan una ansiedad exacerbada por crímenes cometidos en el pasado, así como anhelos y deseos prohibidos los cuales en absoluto

deberían tener cabida en la llamada “Land of the Free”. Es decir, su literatura está plagada de *culpa* y ésto será, sin lugar a dudas, uno de los pilares recurrentes en casi todas las obras dentro del género.

La primera obra gótica producida es *Wieland; or the Transformation* (1798) escrita por Charles Brockden Brown (1771-1810). Ésta estuvo basada en un caso real de 1781 en la que un granjero fanático de Nueva York asesinó a toda su familia por “órdenes” divinas. Brown, quien por muchos es considerado como el primer autor profesional de los Estados Unidos, utilizó la premisa de este crimen para contar la desintegración psicológica de un hombre que se transformaba de una persona centrada, benevolente y responsable, en un asesino en serie. La trama no sólo mostraba el miedo insondable ante el mal siempre acechante y que podía hacer presa a una familia devota y seguidora de Jesús; también reflejaba una ansiedad hacia la independencia con Inglaterra y hacia la ‘promesa Ilustrada’ que dictaba que todo hombre poseía libertad indiscutible como individuo. *Wieland* no sólo enfatiza que en el nuevo mundo el hombre no podrá alcanzar sus ideales religiosos, sino que además “despite their illusions of liberty, the characters find themselves in the ironic situation of an intergenerational compulsion to repeat the past” (Savoy: 172). *Wieland* inauguró un paradigma historiográfico que sentaría las bases para otros autores tales como Nathaniel Hawthorne y William Faulkner, dos pilares no sólo del Gótico, sino de la literatura Norteamericana en general.

A diferencia de Brown, quien tuvo que asirse de un caso criminal para dar un pasado histórico a la nueva nación, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) irrumpe en la escena literaria con

un país que ya poseía un pasado del qué echar mano. De esta manera, crea con sus historias un vínculo entre el pasado colonial y el presente norteamericano. Gracias a este lazo que conectaba un tiempo de antaño con el presente, el autor denominaba a sus historias no novelas, sino *romances*. Esto es porque para él (cómo para Walpole) la novela era excesivamente didáctica y dura en la enseñanza de su moral. El *romance*, por el contrario, cuando le impartía algo al lector lo hacía usualmente “through a far more subtle process than the ostensible one” (Hawthorne:1). Era pues necesaria la fabricación de la trama por medio de símbolos para encapsular mejor el mensaje. Esto último es esencial en la ficción de Hawthorne pues sus historias están repletas de alegorías —tal como los romances medievales— para representar eventos pasados. Para el autor, quien era descendiente directo de uno de los jueces de la caza de brujas en Salem, las acciones de los antepasados podían generar severas cargas para las generaciones futuras — él creía fervientemente que de no ser atendidas, estas cargas podían tener consecuencias brutales—. Su ficción, por ende, está plagada de dichas denuncias funcionando en sí como un puente en el que el ‘ahora’ es un indicativo del pasado y por el cual sale a relucir inequívocamente el “mal ancestral” o bien, el pecado cometido que se encuentra escondido.

Como la ficción de Hawthorne está basada en un origen fuertemente puritano, sus personajes por lo general se enfrentan no sólo al mal externo, sino al propio que se encuentra dormido en su interior. Este mal por lo general se manifiesta no sólo en tentaciones, sino en lo inhóspito de la tierra que es virgen e indomable a la vez y la cual les recuerda irremediablemente a los protagonistas la esencia de su propia naturaleza. Un ejemplo de esto son sus cuentos “Young Goodman Brown”, “The Minister’s Veil” y por supuesto su novela *The Scarlett Letter*.

Con respecto a *The Scarlet Letter*, Hawthorne fue uno de los primeros autores en el nuevo mundo en escribir una historia desde una perspectiva femenina. Aunque se ha discutido ampliamente sobre si el autor estaba a favor o no de la dura doctrina puritana (pues a lo largo del texto puede alabar o bien condenar a los colonos), es cierto que puso por primera vez la figura de la mujer como eje central de una narrativa gótica. Más aún, la figura de Hester Prynne como “la Otra”, la exiliada a los confines del mundo puritano (es decir, el bosque, cuya representación no puede ser más que la naturaleza salvaje e indómita de la mujer), abre un nuevo y futuro hilo dentro del género estableciendo, sin proponérselo, un espacio donde se hablaría sobre la mujer y su experiencia dentro de la sociedad y la domesticidad.

Edgar Allan Poe (1809-1849) por su parte, despojó al Gótico de la etiqueta prístina de *romance* utilizada por Hawthorne. Para lograrlo apoyó su ficción en la virtud más valorada de su época: la razón. Así, sus personajes lucharían por descifrar los eventos con los que son confrontados por medio de un marco lógico (no siempre con éxito) pues la razón es, para Poe, un artilugio que en muchas ocasiones se vuelve “a masquerade, adopted only when convenient” (Lloyd-Smith: 70). La lucha entre el horror y la razón da principio al género detectivesco y al cuento corto donde Poe llevaría al Gótico al límite de lo mórbido y lo melancólico, esta vez sin una moraleja o mensaje positivo. Los eventos violentos presentados en su obra tienen una finalidad puramente poética, cuyo único objetivo es el *efecto* que producen en el lector.

Aunque pensemos que la ficción de Poe, dada su fuerte base en lo racional, está lejos de las

supersticiones de antaño, los miedos que toca encuentran raíces en lo puritano. Sus historias están plagadas de personajes que meditan en los pecados cometidos casi de manera obsesiva. Ellos se enfrentan una y otra vez a la maldad humana que parece ser inherente e inevitable, sin importar el contexto en el que habitan. Dichas cavilaciones de corte calvinista le dieron estructura y palabra a lo que Freud llamaría más tarde ‘el inconsciente’; mucho antes de que siquiera se mencionara la palabra psicoanálisis. De esta manera, mientras que otros escritores de la época mostraban un espacio diegético amplio y confiable, Poe se encargaba de emparedar a personas, esconder vísceras entre los entablillados del piso y en crear un ambiente claustrofóbico. Su objetivo era el de orillar al protagonista al descubrimiento inevitable de sus anhelos perversos (incluyendo el de la muerte). Mientras que con Brown y Hawthorne, los antepasados y sus acciones regresaban al presente por medio de alegorías y símbolos — destapando secretos insondables y deseos prohibidos en los personaje—, esta temática en manos de Poe, se convierte en el regreso literal de los muertos (como se viera en obras tales como: “The Fall of the House of Usher”, “Ligea”, “Black Cat”). De igual forma, la introspección utilizada por Poe terminó por instituir la casa como centro de trauma en el imaginario norteamericano. Sin embargo, esta vez la edificación funcionaría no sólo como un escenario más de la narrativa (como es el caso de *Wieland* o “The Custom House”), sino como un reflejo de la psique de los personajes. Gracias a Poe, el Gótico doméstico eventualmente serviría para plasmar asuntos familiares como el linaje y género.

No obstante su mayor contribución al género posiblemente sea que la ‘ausencia’ es más importante y aterradora que la presencia (Savoy: 186). La ausencia funciona como “a

catechresis, that rhetorical figure for which there is no literal referent, so as to bring the symbolic order of everyday language into traumatic collision with the blank inaccessibility of the Real” (Savoy: 186). El tema de lo ausente se desarrollaría más adelante en la era moderna, con escritores tales como como Emily Dickinson, Herman Mellville y por supuesto a Henry James (1843-1916). Éste último estaría profundamente influenciado por Poe y llevaría el relato gótico a la era de la modernidad con su cuento “The Turn of the Screw” (1898).

La modernidad en la literatura se enfocó en el ‘ser interior’ y el inconsciente. Lejos habían quedado las nociones románticas que elevaban la naturaleza y el ser como el tema a seguir. Ahora, con la apabullante industrialización y las guerras mundiales (en especial la primera guerra mundial), los escritores se abocaron a puntualizar lo que ellos veían como el declive de la civilización. Sigmund Freud (1856-1939) y Ernst Mach (1838-1916) sirvieron de base para los escritores modernistas quienes se cuestionaban enérgicamente la coherencia de la mente humana. Sus escritos encaminarían a los modernistas a interesarse en los oscuros rincones de la psicología (Woolf: 11).

El ensayo “The Uncanny” (Sigmund Freud, 1919) por ejemplo, fue un texto ampliamente citado. En esta obra, por medio de un análisis literario de los cuentos clásicos de Hoffman, surgirían dos términos importantes: el concepto de ‘uncanny’ y el ‘doble’. La palabra ‘uncanny’ proviene de la palabra alemana ‘Heimlich’ (homely) la cual apunta a lo familiar, lo conocido. Ésta se anteponía a la palabra “Unheimlich” (uncanny) que, al contrario, designaría a todo aquello que no nos resulta familiar. La palabra, no obstante, posee otras connotaciones pues

‘Heimlich’ en su lengua nativa, designa también a todo lo que es “obscure, inaccesible to knowledge” (Freud: 4). Al tomar en cuenta el significado de las dos palabras, Freud definió el término ‘uncanny’ como “that class of the terrifying which leads back to something long known to us very familiar” (Freud: 2), así como también: “the name for everything that ought to have remained hidden and secret and has become visible” (Freud: 3). La figura del ‘doble’ toma suma importancia en este juego de ambivalencia pues éste no sólo se encuentra enraizado en el inconsciente “dating back to a very early mental stage, long since left behind, and one, no doubt, in which it wore a more friendly aspect” (Freud: 9). También funciona como “preservation against the extinction of the ego that has its counterpart in the language of dreams” (Freud: 9). No obstante a pesar de de ser un boleto a la inmortalidad, el doble también representa un peligro en ojos de Freud: “he becomes the ghastly harbinger of death” (Freud: 9). La figura del doble se convertía entonces en el elemento ‘uncanny’ por excelencia, pues éste era también aquella parte del inconsciente que pertenecía al pasado (a algo que nos era familiar) y que aunque debería haber permanecido oculto (reprimido), al salir ocasionaba terror.

Bajo estos nuevos conceptos, el Gótico pasó de ser un género romantizado a otro cuyos laberintos de piedra se transformaron en turbios recovecos mentales. Bajo el discurso freudiano, tal como si fuera un castillo embrujado, el gótico crearía un espacio por medio de su principal expositor, el inconsciente, donde los secretos se suponía eran guardados celosamente hasta que lograban salir a la superficie. Así, la fragmentada naturaleza de la subjetividad y la fascinación por el Yo dividido fueron puestos en marcha por narraciones en primera persona que pretendían ahondar en la psique de los personajes. Mientras que el género hasta este momento había

oscilado entre la realidad y la posibilidad de lo sobrenatural, las obras de Henry James — como “The Turn of the Screw” (1898)—, terminaron por borrar esas fronteras por completo al punto de lograr un status de ambigüedad en el texto. Así, el terror no sólo surge de lo incierto (‘the uncanny’), sino también de lo que está ‘ausente’ y, sobre todo, de aquello que el lector es incapaz de encontrar como reafirmación para su propia paz mental (sea esto un fantasma o bien una tremenda sugestión mental por parte de los personajes). La obra de James terminaría siendo por derecho propio tanto una historia de ‘fantasmas’ como un thriller psicológico que, además de todo, perfilaría el Gótico Doméstico como un referente para una sociedad norteamericana plácidamente establecida en la ‘comodidad’ de sus hogares.

En los primeros años del S. XX la estructura del típico hogar norteamericano cambió significativamente gracias al movimiento sufragista así como también por la Primera y Segunda Guerras Mundiales. El movimiento sufragista despertaría las inquietudes de muchas mujeres con respecto a su lugar en la sociedad. Dicho cuestionamiento por supuesto, era válido. Durante el S. XIX se habían conseguido grandes progresos tecnológicos: el avión, el teléfono y la electricidad, entre otros, sin embargo las mujeres seguían siendo prisioneras en un ámbito doméstico que no daba espacio a nada más. La literatura por supuesto, se redefinió bajo el movimiento sufragista. Uno de los cambios más importantes fue el surgimiento de diversos estudios académicos sobre la representación de la mujer en la ficción y la crítica femenina literaria. Como ejemplos de dichos textos podemos encontrar a “The Yellow Wallpaper” (1892) y *The Home: Its Work and Influence* (1903), ambos de Charlotte Perkins Gilman. Mientras que el primer relato revaloró el trato médico hacia las mujeres, el segundo pretendía cimentar cambios fundamentales en la vida

doméstica de las mismas. Sin embargo, como lo indica la crítica Elaine Showalter, bajo la nueva mentalidad adquirida con el sufragio y el creciente movimiento feminista, las mujeres se encontraban divididas. Mientras que algunas podían pagar para liberarse del trabajo doméstico, otras simplemente se sentían total y completamente alienadas en la vida doméstica y en sus obligaciones (244). Edith Wharton y Willa Cather (ambas influenciadas por Henry James) se encontraban entre esta generación de mujeres. Ellas no sólo marcaron un antes y un después en la literatura norteamericana, sino que también formaron parte de la primera generación con la carga de conciliar la visión de la mujer tradicional como algo más que sólo una ama de casa.

La guerra por supuesto, marcó aún más esta situación cuando los hombres al irse al campo de batalla dejaron a las mujeres en control. El periodo de la guerra no sólo abrió un campo para la mujer en el ámbito laboral, sino también creó un espacio creativo que le permitió entre otras cosas, escribir. No obstante, al término de la guerra el regreso de los hombres a sus hogares demandó la implementación del viejo orden social. Esto fue particularmente cierto al final de la segunda guerra mundial, cuando se hizo toda clase de propaganda exaltando las ventajas y lo importante de ser ama de casa; todo esto para que la mujer mantuviera el lugar de antaño. La publicidad, las revistas y cualquier medio masivo presentaban al ama de casa y a la mujer independiente como un blanco y un negro tajantes. Así, mientras que la mujer casada no sólo equivalía a una mujer plena y realizada sino que también constituía un importantísimo pilar social y una pieza clave en la reconstrucción de la población mermada por la guerra, la mujer independiente significaba un rumbo incierto lleno de neurosis e histeria. En pocas palabras la independencia de la mujer significaba, por supuesto, una familia destrozada por su ausencia; era

pues, la ruina de la sociedad. A partir de ese momento, el término “housewife” (ama de casa) se convertiría en la definición base de la mujer. En su libro *Life Among Savages* (1953), Shirley Jackson narra su odisea al dar a luz con una enfermera que le tomó sus datos antes de ingresarla a la sala de parto:

“Age” she asked. “Sex? Occupation?”

“Writer,” I said.

“Housewife,” She said.

“Writer,” I said.

“I’ll just put down housewife,” She said.

Sin embargo, era demasiado tarde para dar vuelta atrás. Las mujeres que habían probado la libertad y la independencia económica, no estaban de acuerdo con ser sólo esclavas del hogar.

La literatura en la época de los 50’s reflejó esta división entre la expectativas sociales impuestas a la mujer y sus deseos de independencia. Por este motivo, el gótico tuvo un resurgimiento poderoso. Para las escritoras éste era el género ideal para plasmar y discutir la problemática entre la independencia femenina o su permanencia como figura pilar dentro del status quo. Así, los temas de esta década abarcarían desde la domesticidad hasta la sexualidad. Para este efecto, la mujer sería representada en dos vertientes: por un lado, estaría la mujer intelectual e independiente que, como consecuencia de la propaganda de la post guerra, siempre estaba segregada, sola, y a veces sujeta a deformidades. Este último atributo aparecería

recurrentemente en la ficción de los 50's pues "the fifties depicted intelligence, studiousness, erudition, and literary vocation as defeminizing to the point of deformity. Their heroines are mercilessly punished for their intellectual hubris." (Showalter: 348). Por otro lado, estaría el ama de casa, the 'housewife'. Aunque la casa ya había sido postulada como centro de trauma por Poe, en las manos de las nuevas escritoras se convirtió en un símbolo que abarcaría "the female body, and the destiny of pregnancy, childbirth and maternity" (Showalter: 391). De esta manera, el personaje femenino estaría en eterna confrontación entre sus deseos prohibidos y su predestinado rol social. Más tarde, el género del gótico escrito por mujeres se redefinió en 1976 por Ellen Moers en su libro *Literary Women* como Gótico Femenino (del cual hablaremos con detenimiento más adelante).

Entre las principales expositoras de esta época, y específicamente del denominado Gótico Sureño, se encuentran Carson McCullers (1917-1967) y Flannery O'Connor (1925-1964). Aunque sus obras se concentran más en temas tales como la raza y el linaje, también exploran incisivamente el rol de la mujer dentro de la sociedad del sur. Posiblemente la característica más sobresaliente de su trabajo es la deformidad en sus protagonistas femeninas y el aislamiento social a las que éstas están sujetas. La deformidad por supuesto, es una denuncia al ideal de la mujer sureña (o lo que se conoce como 'Southern Belle' que dicta que toda mujer tiene no sólo que ser respetable, sino además casarse 'bien' y estar comprometida con su familia y su comunidad). El aislamiento, por otra parte, es un simple reflejo del rechazo a la mujer poco convencional o bien, diferente. Así, en sus obras, las protagonistas están rodeadas de una sociedad pueblerina incapaz de entenderlas del todo y en donde por lo general otros personajes,

igualmente marginados —y en algunos casos deformes físicamente—, son los únicos capaces de ofrecerles algún tipo de comprensión o consuelo. Cabe destacar que McCullers, por medio de sus protagonistas femeninas, puso en la mesa temas sobre la sexualidad de la mujer, así como la existencia de preferencias sexuales tales como el lesbianismo y la bisexualidad; preferencias que en esa época se experimentaron con amplitud. O'Connor por su parte, se unió a la corriente de escritoras que explorarían la matrofobia (al igual que Shirley Jackson).

Hating one's mother was the prefeminist enlightenment of the fifties, as women writers attempted to resolve their sense of freakishness and anger by exorcising what Adrienne Rich Called "The victim in ourselves, the unfree woman, the Martyr. (Showalter: 401).

Es necesario mencionar que ambas autoras tenían sus problemas con el epíteto de Gótico. Carson McCullers en su ensayo titulado "The Russian Realists and Southern Literature" (1941), alegó que todo lo que salía del sur no tenía por qué ser Gótico. Para McCullers, lo que ella escribía era lo que denominaba como 'realismo Sureño' (comparándolo con el realismo Ruso), puntualizando además que en ningún momento utilizaba ningún elemento supernatural. Flannery O'Connor por su parte, según varios críticos como Katherine Hemple Prown, simplemente usaba lo grotesco para distanciarse de las escritoras sureñas que escribían temas más amables con el único objetivo de estar más a la par de los escritores varones de la época (Prown: 40). Sin importar la opinión que tengamos al respecto, es innegable que ambas autoras expusieron mediante sus escritos las ansiedades pertinentes a las mujeres sureñas de su época, incluyendo sus propias experiencias de vida (algo que por supuesto es, inequívocamente gótico). Entre las más destacadas obras de Carson McCullers podemos encontrar: *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), "The Ballad of the

Sad Cafe” (1951). Por parte de Flannery O’connor se encuentran “A Good Man is Hard to Find” (1955) y “Good Country People” (1955), entre otras.

El Gótico Femenino

El concepto de ‘Gótico Femenino’, encuentra sus raíces en el ensayo titulado: “Female Gothic: The Monster’s Mother” (1974). Aunque el objetivo del artículo escrito por Ellen Moers era en parte un intento por comenzar a rastrear y desenterrar la tradición literaria femenina hasta ese momento olvidada, su trabajo terminó no sólo acuñando un término nuevo, sino también toda una corriente de crítica literaria que daría pie a un sin fin de controversias en años por venir.

El término, como fue definido en sus inicios, abarca de manera simple: “The work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century we have called the Gothic” agregando además que “What I mean -or anyone else means -by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear.” (Moers: 1). Así pues, el “Gótico Femenino”, arrancó pretendiendo ser una simple etiqueta que comprendía los trabajos producidos sólo por mujeres dentro de esta corriente literaria. Sin embargo, existía un detalle más: para Moers, el género del escritor no sería suficiente para catalogar sus obras dentro de esta etiqueta. Éstas además, tenían que presentar una ‘experiencia’ desde el punto de vista femenino. Como ejemplo, la autora usó la obra célebre de Mary Shelley *Frankenstein* (1823) cuya trama, a pesar de tener un protagonista masculino, está relatando en resumidas cuentas la creación de una vida. Es decir, el dar a luz.

Frankenstein brought a new sophistication to literary terror, and it did so without a heroine, without even an important female victim. Paradoxically, however, no other gothic work by a woman writer, perhaps no other literary work of any kind by a woman, better repays examination in the light of the sex of its author. For *Frankenstein* is a birth myth, and one that was lodged in the novelist's imagination. I am convinced, by the fact that she was herself a mother. (Moers: 3)

Frankenstein seems to be distinctly a woman's mythmaking on the subject of birth precisely because its emphasis is not upon what precedes birth itself, but upon what follows birth: the trauma of the after-birth. (Moers: 5)

Al centro de todo, se encontraba Anne Radcliffe, a quien Moers ubicaba como la madre de todas las escritoras y a quien ella considera el origen de toda la tradición literaria femenina. Ella, mediante sus obras, había conseguido ante todo liberar a las mujeres enviándolas metafóricamente a diversas aventuras, sin con ello, transgredir ninguna regla moral-social (deberemos tomar en cuenta, que muchas de las tramas de Radcliffe tenían lugar dentro del espacio doméstico que es, por excelencia, el espacio designado para la mujer). Anteriormente, sólo los hombres habían sido llamados a la aventura — tanto en la vida real como en el mundo de la ficción. Ahora, con Radcliffe, la mujer podía experimentar por lo menos por medio de la ficción, tal liberación. Ella puso pues a la mujer joven, la doncella, como tema central de una novela en el que era tanto 'víctima como heroína'. Como explica Moers, las obras de Radcliffe constituían un pasaje de tránsito de la adolescencia a la madurez donde las protagonistas, lucharían inevitablemente con figuras patriarcales autoritarias (generalmente sus padres o tutores) y de quienes terminarían liberándose eventualmente, favoreciendo así a un pretendiente más joven con el que terminarían casándose; claro, después de un periodo largo de tribulaciones

y obstáculos (3).

Opuesto a Radcliffe, se encontraban las novelas góticas de autoría masculina donde la mujer era representada como un objeto de deseo prohibido y cuya valía residía en su sexualidad y en su capacidad reproductiva. Por ejemplo, en *The Castle of Otranto* (1764) las mujeres representan primeramente un espejo que refleja la moral de los personajes masculinos. Es decir, mientras que Manfred es un personaje ruin y avaricioso que puede llegar hasta a violar a la prometida de su hijo para hacerse con la herencia, su hija, Matilda, es un dechado de virtudes: es hermosa, buena, incorruptible y leal para con él y su madre, muy a pesar de todas las atrocidades que éste cometa a lo largo de toda la trama. Mientras tanto, en la obra de Mathew Lewis, *The Monk* (1796), sus mujeres, Agnes, Antonia y Elvira, representan el deseo prohibido de todos los hombres; todas ellas son catalizadores de los eventos que llevarán a la gloria o a la ruina a los hombres que las rodean.

Así pues, la diferencia entre ambos góticos era crucial. Mientras que el Gótico Femenino ejemplificado por Radcliffe estaba enfocado en:

The imprisoned and pursued heroine threatened by a tyrannical male figure, it explained the supernatural, and ended in the closures of marriage. In contrast, the Male Gothic plot, exemplified by Mathew Lewis's *the Monk* (1796), is one of masculine transgression of social taboos, characterized by a violent rape and /or murder, which tends to resist closure, frequently leaving the supernatural unexplained. (Diana Wallace, Andrew Smith: 3).

Sin embargo, cuando observamos estas diferencias nos viene a la mente la siguiente pregunta: independientemente del ‘parto’ como subtexto y del género del autora ¿No es *Frankenstein* una transgresión de tabúes sociales y la búsqueda de un deseo prohibido? ¿No son sus principales características el asesinato, el dominio y la conquista masculina aunada a una resistencia palpable por no poder tener un cierre con respecto a traumas del pasado? Pensemos un momento en la trama de *Franskenstein*. El punto focal de la obra de Shelley es, en resumidas cuentas, la búsqueda del conocimiento prohibido y la transgresión de las leyes naturales (y en todo caso para algunos, las leyes divinas) en pro de la ciencia. Todo esto, llevado a cabo por un personaje: Victor Frankenstein; un hombre arrogante, quien desata toda una serie de tragedias tanto para otros como para sí mismo, gracias a que no puede superar la pérdida de su madre.

La división de “Male Gothic” en oposición a “Female Gothic” (sobre todo en relación con el género del escritor), trajo a la mesa un debate que persiste hasta nuestros días. En la década de los noventas por ejemplo, se generó un sin fin de textos que trataban de validar o de invalidar no sólo el término, sino la manera de estudiar esta nueva corriente literaria. Críticos como Chris Baldick y Robert Mighall (entre otros tantos), alegaban que el gótico no podía, ni mucho menos debía partirse en una mitad convenientemente perfecta en el que las narrativas masculinas (‘Male Gothic’), fueran reducidas a textos de naturaleza ‘perversa’ donde el conflicto *siempre* fuera la busca edípica de la madre, mientras que los textos femeninos, identificados como ‘Female Gothic’, fuesen no sólo empoderantes, sino también considerados como ‘revolucionarios’ (Balsick- Mighall, 209-28). Sin embargo, críticas como Margaret Anne Doody, defendían el término diciendo que su importancia no sólo residía a nivel literario, sino también a nivel social, pues “it is in the Gothic novel that women writers could first accuse the “real world”

of falsehood and deep disorder” (Doddy: 560). Así pues, las narrativas Góticas escritas por mujeres, eran un medio de protesta documentado que era importante estudiar no sólo como literatura, sino como parte misma del movimiento de liberación femenina (cuyo auge, cabe aclarar, tenía poco al momento de la publicación del artículo de Moers). Más adelante, en el 2000, se publicarían diversos trabajos que empujarían la categoría del Gótico Femenino fuera de una lectura subtextual única (es decir, la del triunfo de la mujer sobre las estructuras patriarcales y la búsqueda de la madre ausente). En su libro *Women’s Gothic: From Clara Reeve to Mary Shelley* (2000), E.J. Clery, puntualizó la importancia del estudio del Gótico femenino como corriente y como parte de una tradición literaria por descubrir. No obstante, aconsejó no encasillar al gótico y sus vertientes bajo características rígidas puesto que existían muchos autores que no encajaban con exactitud en dichas descripciones y quienes podrían quedar fuera de los estudios académicos. Ésto último se vuelve de vital importancia, más aún si tomamos en cuenta que el gótico se ha adaptado y mutado a lo largo de la historia. Tal como diría Julianne Fleenor en su libro *The Female Gothic* (1983): “There is no just one Gothic but Gothics”.

Sin importar del lado en el que nos encontremos del debate, es esencial no olvidar que el Gótico ofrece un espacio de resistencia para quien lo escribe. Es pues, un género que se convierte en subversivo en las manos del autor. En el caso de las mujeres, es importante entender que desde sus inicios, el gótico ofreció un espacio seguro en el que, por medio de la ficción, se pudieron expresar “women’s dissatisfactions with patriarchal structures and offering a coded expression of their fears of entrapment within the domestic and female body” (Diana Wallace, Andrew Smith: 2); el gótico femenino fue pues, un espacio de denuncia que no existía en ningún otro ámbito y que fue heredado de generación en generación. Esto, es muy palpable en la época

de Jackson cuya sociedad de la post guerra (y pre-feminista), quería a las mujeres obedientes y encasilladas en un status quo. La escritura fue para ella, como veremos más adelante, un escape de su jaula de domesticidad y el gótico, su herramienta predilecta.

Capítulo II

Shirley Jackson y el Gótico Doméstico

Shirley Jackson (1916-1965), aunque olvidada en años posteriores a su muerte, fue otra escritora importantísima de la época que también exploraría el tema de la mujer y su rol predestinado dentro de la sociedad por medio de la ficción gótica. Nacida en San Francisco, cursó la universidad en Syracuse, Nueva York donde conoció a su marido el crítico literario y escritor, Stanley Edgar Hyman. Después de la graduación, se casaron y tuvieron cuatro hijos de manera consecutiva. Así, en menos de cinco años, Jackson se convirtió en una esposa abnegada y en una buena ama de casa quien, en sus ‘ratos de ocio’, se dedicaba a escribir. Describir a Jackson como una escritora de hobby resulta un poco extraño; sin embargo, ésta era la manera en la que se empeñaban en representarla los diversos medios. Por ejemplo, en Junio de 1949, el periódico *The New York Times* publicó una entrevista donde se exaltaba el trabajo de Jackson como madre por sobre cualquier otra actividad. En la entrevista Jackson afirmaba que escribir era “divertido” pero nada significativo, una actividad relajante y a la que su marido, por el contrario, llamaba trabajo.

He calls it work. I find it relaxing. For one thing. (...) I think of what other thing it will go with, while I'm washing the dishes. Writing in general, she says, short stories in particular are perhaps nearest and dearest to her in her heart, but it is as a mother (...) that she approaches the heart of the matter. (Breit: 108).

Sin importar cómo la vendieran los editores o la vida que quisiera plasmar en las diversas entrevistas concedidas, Jackson no era la mujer estereotípica de los 50's. Era una escritora que, además de todo, mantenía la casa con su trabajo. Sus obras, como puntualiza Berenice M. Murphy, estaban plagadas de un cuestionamiento hacia la fachada de 'esposa y ama de casa' impuesta a toda mujer de la época: "The importance of so much of her writing lies in the fact that she suggested so strongly that it was doubtful whether such a creature ever really existed at all" (Murphy: 3).

La década de los 50s fue la década de Jackson — tal como lo estipulara Linda Wagner-Martin, biógrafa de Sylvia Plath (43), no sólo por los temas que abordaba en sus obras concernientes a las preocupaciones de la mujer norteamericana promedio después del periodo de la postguerra, sino también por lo prolífico de su obra. De 1948 a 1965, Jackson publicó una colección de historias cortas, seis novelas, dos compilaciones de relatos centrados en su vida familiar y múltiples historias que fueron impresas en diversos periódicos como *The New Yorker* o en revistas destinadas para el consumo femenino (tales como *Mademoiselle*, *Harper's*, *Good House Keeping*, etc). Cuando falleció, con tan sólo de 49 años debido a un paro cardíaco fulminante, estaba trabajando en su última novela *Come Along With Me*.

A diferencia de McCullers, quien poseía una reticencia hacia el término gótico, Jackson no tuvo problema en absoluto con el epíteto. Ella retomaría la escuela Jamesiana del terror ya desprovisto de toda barrera divisoria entre lo real y lo sobrenatural, y lo refinaría al punto de la perfección. Sus historias estarían enfocadas en el horror de lo plausible; esto es, un horror

tangible y social pero que no necesariamente puede provenir de una fuerza sobrenatural. En este contexto, el horror doméstico de Shirley Jackson proveyó a la literatura de joyas como “The Lottery” (1948) — quizá una de los cuentos más populares del Gótico Americano— y por supuesto *The Haunting of Hill House* (1959); dos obras que a mi parecer son las más representativas de la ficción de esta autora. Por un lado, tenemos el horror de algo aparentemente ‘simple’, como la lotería anual llevada a cabo en un pueblo perdido en Estados Unidos (que termina con la lapidación de una mujer) y, por el otro, una historia de corte fantasioso cuya ambigüedad en los acontecimientos presentados nos deja un gusto Jamesiano similar a “The Turn of the Screw”. Sus relatos sirvieron además como referente a autores posteriores tales como Joyce Carol Oates, Neil Gaiman y Stephen King. Aunque éste último se nos puede antojar lejos de la vena Jacksoniana del horror de lo plausible, no podemos olvidar jamás que sus temas repetidamente plantean problemas comunes entre familias norteamericanas de pueblos pequeños y cuyo horror también va más allá del simple monstruo sobrenatural. Por ejemplo, por mucho que nos venga a la memoria la adaptación de la película de Kubrick de *The Shining* (1977) — adaptada del libro del mismo título— donde Jack Torrance es un ser poseído por fantasmas del hotel Overlook, en la obra original el terror se reduce a un padre alcohólico tratando de matar a su familia con un palo de cricket mientras están aislados en un hotel; es decir, en una situación de violencia *doméstica*. Tanto el horror de King como el de Jackson, se encuentran en la posibilidad del suceso, en la plausibilidad del horror o bien, en el horror doméstico que todos, sin excepción, somos susceptibles de enfrentar. Por ende, la obra de Jackson abarcará todo un rango de temas domésticos. Éstos, trastocados por situaciones tales como la matrofobia, la locura, el lesbianismo y la ira asesina; todos ellos entretreídos por la complejidad de las relaciones

humanas.

Ahora bien, el gótico de Jackson se caracteriza por los siguientes puntos claves. Primeramente partiremos de la idea de que el mundo para esta autora es una una entidad fragmentada donde la locura y la soledad humana son lo reinante. En segundo lugar, el mal es un elemento latente que existe dentro de la sociedad y del individuo. Esto último es importante a resaltar pues mientras que en otras historias góticas lo que es reprimido y que regresa a atormentar a los protagonistas suele ser un deseo prohibido, un doble, la culpa, etc, con Jackson, por lo general, es simplemente el mal inherente a la raza humana y la plausibilidad del mismo dentro de cualquier núcleo social. No podemos olvidar que, como muchos otros de su época, vivió el pesimismo que había traído el horror de la segunda guerra mundial y con ello los cuestionamientos interminables sobre la naturaleza de la civilización misma, las inminentes amenazas de un posible enfrentamiento nuclear y, por supuesto, los diversos movimientos por los derechos civiles de varios grupos minoritarios (incluyendo por supuesto, a las mujeres). Así, mientras que en otros autores góticos el regreso de lo que ha sido reprimido inicia la aventura (o el 'demonic quest'), en las historias de Jackson dicho regreso ocasiona que la trama apenas iniciada tenga un final abrupto. Esto ocasiona que los personajes estelares de sus historias no cuenten con posibilidad alguna de redención o de condenación absoluta.

El universo descrito dentro de las tramas de Jackson, es representado por grupos de gente, ya sean comunidades, vecindarios, pueblos, familias, o como en el caso de *The Haunting of Hill House*, un grupo de estudio. Estos grupos forman un microcosmos individualista y de post

guerra, donde los personajes siguen un patrón en el que serán emocionalmente violentados y deberán de luchar de manera desesperada para superar su aislamiento y alcanzar una liberación, si es que la hay (Parks: 139). De tal manera, la maldad que yace reprimida terminará desplazando el foco de la trama a “the gradual unfolding of the layers of human personality, sometimes in response to, at other times causative of, events” (Parks: 239).

En el gótico de Jackson, los personajes que llevan el peso de trama son por lo general mujeres violentadas. En especial, encontraremos como protagonistas de sus historias a mujeres desprovistas de todo poder de decisión o agencia. Tal como lo enfatizara Oppenheimer, los protagonistas de Jackson “are invariably women, and strangers in a land not theirs” (Oppenheimer: 164), siempre sujetas a lo que otros dispongan, y es la decisión de estos otros lo que las lleva no sólo al fracaso, sino también a la destrucción. Por ejemplo, en su segunda novela *Hangsman* (1951), su protagonista es una mujer llamada Natalie Waite (su apellido, se ha puntualizado en diversos artículos de crítica que alude a la palabra ‘weight’ -peso) cuyo mayor temor es convertirse en su madre, es decir, en una mujer atrapada en las labores domésticas impuestas por la sociedad. Sin embargo, su verdadero demonio es su padre (el Profesor Arnold Waite) quien es una persona controladora y narcisista y quien la gobierna en todos los aspectos de su vida. Al término de la novela, Natalie no sólo termina perdiendo control sobre su vida, sino también perdiendo su identidad al volverse esquizofrénica.

En su segunda novela *Bird's Nest* (1954), la protagonista sufre de trastorno de personalidad múltiple. Estas distintas personalidades surgen de sus deseos reprimidos y esta vez quien la

controla es su psiquiatra, el Dr. Victor Wright. Éste trata de someter todas las distintas facetas de la protagonista a un modelo que sea acorde con los estándares de la época. Otro ejemplo se encuentra en la novela *We Have Always Lived in the Castle* (1962), donde Jackson nos presenta a Mary Katherine Blackwood, “Merricat”, una asesina serial quien pretende alejar al pretendiente de su hermana Constance para evitar la dominación masculina externa sobre su familia. Por supuesto que esto no es sólo exclusivo de sus protagonistas femeninas. Como ya lo habíamos mencionado líneas arriba, los personajes de Jackson (sin importar el género) siempre los encontraremos violentados por otros y enfrascados en un juego de psicomaquia.

Otro detalle a resaltar sobre las mujeres de Jackson es el tema constante del escape; los personajes tratan de liberarse de algún modo, ya sea metafóricamente o bien, de manera literal por medio del viaje o, en casos extremos, por medio del asesinato (como es el caso de Merricat). Sin embargo, quizá lo que hace más perturbadora la manera en la que Jackson presenta a sus personajes y a sus mujeres, es que éstos, aunque no tienen decisión propia, acceden a ese momento de epifanía que, no obstante, no conlleva a salvación alguna, sino que más bien las empuja hacia la perdición. Como ejemplo contundente de este hecho tenemos a la protagonista de *The Haunting of Hill House* quien al final de la novela, antes de suicidarse, tiene un breve momento en el que se da cuenta de lo que está por hacer. Sin embargo, continúa en su camino auto destructivo y estrella su coche contra un árbol.

Es importante recalcar que aunque Jackson haya utilizado una y otra vez a la ‘mujer desvalida’ (powerless woman) como figura principal de su obra, no debemos pensar en la autora

como 'feminista'. Las historias de Jackson precedieron al movimiento y aunque ahora se han retomado para estudios de crítica (principalmente por las feministas), debemos tomar en cuenta lo que su biógrafa, Judy Opppenheimer, declaró con respecto a la vida de la autora en su libro *Private Demons: The Life of Shirley Jackson* (1988):

Jackson was no feminist. Her vision was personal, not political and she would have strenuously resisted any effort to view her work in that way, even if she had survived into an era in which the personal had become the political. (Oppenheimer: 164)

Mi opinión al respecto es que la obra de Jackson debe ser tomada como el resultado de vivencias personales y un reflejo de la época. Si bien la época de los 50s estuvo plagada de propaganda en medios masivos para mantener el estatus quo después de la guerra, las historias de la autora no pretendían ser un discurso en contra del mismo. Jackson, como muchos otros artistas, trataba de expresar lo que vivían por medio la creatividad. Al preguntarle de dónde sacaba sus ideas, ella contestó:

It is certainly the hardest question in the world to answer, since stories originate in everyday happenings and emotions, and any writer who tried to answer such a question would find himself telling over, in some detail, the story of his life. (Jackson: 1954, 117)

Así pues, la obra entera de Jackson, sin importar si ha sido tomada como una protesta del pasado hacia las condiciones de la mujer, representa un conjunto de ansiedades personales puestas en papel. El trabajo de un buen escritor es, a final de cuentas, hacer que el lector se identifique con los personajes presentados y que se interese en el mundo presentado dentro de la

novela o cuento corto.

Por otro lado, la poca decisión que tienen sus personajes y el hecho de que estén a merced de lo que los rodea, es enfatizado por medio de las tramas inconclusas. Como ya se explicó anteriormente, muchas de las obras de Jackson poseen finales que no ofrecen ningún consuelo para el lector. No existe moraleja, ni lección alguna, donde muchas veces el “¿Qué pasó después?” es la pregunta que persiste. Aunque esta característica no es sólo exclusiva de ella, por lo menos en el caso de Jackson la trama trunca maximiza la incomodidad en el lector al no tener una conclusión o cierre satisfactorio. Por ejemplo, en su novela apocalíptica *The Sundial*, los personajes esperan lo que se supone es el final del mundo. Sin embargo, la novela termina antes de que tanto ellos como el lector puedan tener confirmación a sus temores (este mismo patrón se repetirá en *The Haunting of Hill House*).

Otro punto a resaltar con respecto a las tramas es la manera discontinua de su planteamiento. Es decir, Jackson comienza siempre con una premisa realista y de ahí el argumento se desenvuelve de una manera que, por lo general, vira hacia lo imposible y sobre todo hacia lo fantástico. Los personajes tratan entonces de descifrar el entorno bizarro y asimilar las repercusiones que éste está teniendo sobre ellos, usualmente sin éxito alguno. Quizá éste sea el mayor motivo que ha hecho que la ficción de Jackson haya sido pasada por alto al ser considerada tan sólo como mero entretenimiento y el resultado de una trama de fantasía llena de ‘brujas y fantasmas’. Sin embargo, como lo puntualiza Hattenhauer, Jackson “uses the supernatural in her fiction to depict the interpellation of unstable subjects into the dominant

culture's myth and ideologies — particularly about class and gender— by exposing the roots of those myths and ideologies in witchcraft” (Hattenhauer: 11). Jackson pues, descifraba la realidad que la rodeaba por medio de mitos, leyendas y supersticiones enraizados de manera profunda en la mente colectiva. Más aún, la autora defendía que las transgresiones sobrenaturales presentadas en su ficción eran una metáfora “for human beings relation to each other and to society” (Joshi: 185). En una entrevista dijo lo siguiente:

I've had had for many years a consuming interest in magic and the supernatural. I think this is because I find there so convenient a shorthand statement of the possibilities of human adjustment to what seems to be at best an inhuman world... everything I write [involves] the sense which I feel, of a human and not very rational order struggling inadequately to keep in check forces of great destruction, which may be the devil and may be intellectual enlightenment (Oppenheimer: 125)

El crítico James Egan en su artículo “Sanctuary: Shirley Jackson's Domestic and Fantastic Parables “ (1989), comentaba que mucho de las obras de Jackson pretendía ser la expresión de una visión idílica doméstica o la inversión de esa visión hacia lo fantástico y lo gótico. Así, el uso de lo sobrenatural obedece al concepto de Tzvetan Todorov del término ‘*Fantástico*’. Para quien lo *fantástico* es un instante de duda:

The Fantastic, we have seen, lasts only as long as a certain hesitation: a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from “reality” as it exists in the common opinion. At the story's end, the reader makes a decision even if the character does not: he opts for one solution or the other and thereby emerges from the fantastic. (Todorov: 41)

De esta manera, el uso de lo sobrenatural enfatiza más la naturaleza ambigua del texto que, a su vez, exagera el sentimiento de vacío y por ende de miedo en el lector. “The Daemon Lover” (1948) por ejemplo, si bien es una historia realista donde en pocas palabras una mujer es plantada el día de su boda, la ausencia del prometido pone en la mesa una importante pregunta: ¿Este hombre existe o sólo es un producto de la imaginación de la mujer, un simple deseo de solterona? De la misma manera en *The Haunting of Hill House*, los acontecimientos presentados pueden ser o no reales, quizá siendo éstos el resultado de la neurosis de Eleanor Vance.

Los personajes de Jackson también son llevados a lo fantástico en su búsqueda o rechazo de lo doméstico y lo familiar. En varias de sus historias cortas, Jackson introduce al lector a un mundo ‘real’ de domesticidad que al final se verá trastocado por lo fantástico por una vuelta de tuerca en el argumento. Por ejemplo, en la historia “Louisa, Please Come Home” (1960), la protagonista huye de su casa al sentirse apabullada por su estatus social, riqueza y demás responsabilidades. Su huida es repentina y esto ocasiona que sus padres terminen buscándola, inclusive poniendo anuncios en medios masivos donde le ruegan que regrese sana y salva a casa. No obstante, cuando Louisa decide regresar a casa, sus padres no la reconocen. Louisa se vuelve una extraña a pesar de que puede contestar una serie de preguntas que sólo ella podría saber. La historia termina con la protagonista siendo acusada de fraude por sus propios padres. En su rechazo al estatus quo, ella decide desconocer a sus padres y ellos le corresponden de la misma manera cuando ella regresa a casa. Puede ser inferido que Louisa queda despojada de su identidad al ser negada por sus propios padres. En otra historia, “Beautiful Stranger” (1966),

Jackson nos presenta a Margaret, una mujer que espera en la estación de tren a su esposo, quien regresa de un viaje de negocios. Sin embargo, éste no aparece y en su lugar se encuentra con un hombre que baja del tren y que no es su marido. No obstante, Margaret experimenta un “intimation of strangeness” y un “odd sense of lost time” (Jackson: 1954, 58). Muy a pesar de que la protagonista está consciente de que el hombre del tren no es su marido, éste sabe cosas de ella muy personales que no tendría por qué saber. Al término de su encuentro, mientras regresa a su casa, Margaret está confundida y sin un sentido del espacio-tiempo, incapaz de reconocer la casa donde vive (a pesar de que es lo que más desea, regresar a su casa). La historia cierra dejando al lector con la duda: ¿Margaret pudo regresar algún día a su casa y encontrar a su marido? Jackson pues, también utiliza lo fantástico como una inversión de la idea de lo doméstico. Otros ejemplos pueden encontrarse en historias tales como “I know how I love” (2015) “The tooth” (1949) y “Like Mother Used to Make” (1949), entre otras.

Con respecto a la relación del uso de lo fantástico y lo sobrenatural, el marco narrativo se convierte en un elemento fundamental. Si bien algunos escritores modernistas se habían enfocado en narraciones en primera persona que indagaran en los recovecos mentales para controlar la información que se le daba al lector, Jackson opta de manera recurrente por narrativas en tercera persona. No obstante, no podemos decir que la visión amplia que sugiere el uso de la tercera persona nos dé una perspectiva más confiable de los eventos sucedidos. Siendo que sus personajes están fragmentados y violentados por otros, confrontados por su propia maldad u otra externa, es imposible para el lector confiar en la voz narrativa. Más aún, debemos tomar en cuenta que, por lo general, los personajes que confrontan fenómenos paranormales

dentro de sus obras son personajes que desde un principio han sido excluidos o invalidados de alguna manera. De esta forma, los eventos narrados pueden ser también puestos en duda. Por ejemplo, en su historia “The Tooth”, la protagonista es una mujer que visita la ciudad de Nueva York para asistir a una cita con su dentista. Los acontecimientos que se suscitan más tarde dan un giro hacia lo fantástico y son puestos en duda pues la protagonista está bajo los efectos de la anestesia. Cabe resaltar que las historias que Jackson escribe en primera persona generalmente son humorísticas, recargándose en el humor negro del narrador. Sus libros *Life Among the Savages* (1953) y *Raising Demons* (1957), documentan la vida de la autora y su rol de madre en tono cómico. Ambos están escritos en primera persona dada la naturaleza autobiográfica del texto.

A pesar de que Jackson es conocida por el género de horror, ella no tenía problema para ahondar en otros géneros. En su obra podemos encontrar una mezcla que va obviamente del gótico hasta la fábula, la fantasía, la alegoría, la tragedia, el humor negro y el grotesco (Hattenhauer: 5). Quizá por esto ha sido difícil para los diversos críticos poder definir a Jackson como escritora, ya que muchos de ellos se preguntaban cómo era posible que una persona que escribía textos de horror como “The Lottery” pudiese escribir comedia y sobre todo prosa de humor para amas de casa. Sin embargo, no podemos olvidar la clave crucial: “Jackson’s writings are profoundly interconnected. Her stories, were grounded in the domestic” (Franklin: 5); y lo doméstico, sin lugar a dudas, posee muchas vertientes. Las distintas variantes del tema doméstico hicieron de la ficción de Jackson no sólo un espacio perfecto para expresar sus propios miedos y ansiedades, sino que también capturaron en sus oraciones las preocupaciones de toda una

generación presente y pasada de mujeres, incluyendo las de una sociedad cuyas motivaciones y deseos ocultos parecen ser cíclicos e imperecederos, incluso con el pasar de los años.

Shirley Jackson y el Gótico Femenino

She does not much like the sort of neurotic modern fiction she herself writes (...) She wishes she could write things as leisurely and placid as Richardson's, but doesn't think she ever will. She likes to believe this is the world's fault, not her own. (Hyman: 103)

Para entender la ficción de Jackson, sus tropos y cómo su obra puede categorizarse dentro del gótico femenino, es necesario un poco de contexto pues en ninguna otra autora el cliché del 'escape a través de la escritura' fue tan cierto como con ella. Posiblemente, la cita anterior sea el mejor ejemplo de la situación que vivía día con día. Su marido, el crítico Stanley Edgar Hyman, la escribió como parte de la introducción a su primer novela *Road Through the Wall* (1948), bajo el título: "Notes on Shirley Jackson". El fragmento aquí citado forma parte del cierre de la nota introductoria. El hecho de que su marido haya puntualizado la imposibilidad de Jackson para escribir otra cosa que no fuera el gótico (descrito en el pasaje como 'neurotic modern fiction'), se antoja irónico; mucho más, dado que él mismo contribuyó a que esto sucediese.

Como ya se había comentado en apartado anterior, Shirley Jackson se casó joven y tuvo hijos de manera consecutiva, cumpliendo así con las demandas de la sociedad de la post guerra. A pesar de que fue una escritora prominente en la década de los cincuenta, su trabajo fue totalmente minimizado como un 'hobby'; una actividad que realizaba después de cumplir con

sus obligaciones principales de ama de casa. Sin embargo, la realidad era otra. El ‘hobby’ de Jackson mantenía la casa. Aunque su marido era un crítico prominente de la época y un titular en la universidad de Syracuse, sus publicaciones jamás lograron tener la aceptación que tuvo el trabajo de su esposa. No obstante, y a pesar de convertirse en un pie de nota en la vida de Jackson, Hyman fue una de sus más grandes influencias (Hattenhauer: 15). Mientras que Jackson era una ‘niña bien’ de origen anglo-americano, Hyman era un judío de Nueva York que gustaba del marxismo y de ideas en general radicales. Influenciada por él, Jackson, poco a poco fue involucrándose en una vida de subversión. Bajo su tutela, estudió diversas ramas entre las que se encontraban la Psicología, la Mitología y las prácticas ritualísticas. La inmersión dentro de estos campos influyó en gran medida tanto sus obras como el tipo personajes que protagonizarían las mismas. Por ejemplo, el estudio de la psicología desató el interés de Jackson en la investigación de personalidades múltiples el cual, aunque fue usado principalmente en la novela *Bird Nest* (1954), proveyó a Jackson de su personaje favorito; es decir, la mujer dividida o la mujer en busca de su propia identidad (Friedman: 158). El estudio del mito y el ritual, por otro lado, se puede observar a lo largo de varios de sus escritos tales como: “The Lottery”, o “The tooth”. Mientras que la primera posee un claro subtexto de un sacrificio ritual, la segunda (originalmente titulada “Persephone”), “echoes in her surname and suggests that Clara’s dreamlike journey to New York in the company of a mysterious stranger comprises an underworld descent.” (Hall: 45)

No obstante Hyman, ejerció su presencia de muchas otras maneras. Por ejemplo, mucha de la publicidad sobre Jackson estaba a su cargo. Él hecho de que por mucho tiempo se haya creído que Jackson fuera una practicante de la magia (Hattenhauer, 16), es culpa de Hyman. Como las

historias de Jackson transgredían el límite entre lo real y lo fantástico, la etiqueta le ajustaba a la perfección (y funcionaba como gancho de venta). Sin embargo, como se ha comprobado a lo largo de los años, lamentablemente este artilugio publicitario tuvo mucha de la culpa de que las historias de Jackson fueran catalogadas como ‘baratas’, en lugar de ficción seria. No obstante, la venta de historias constante y sonante se convirtió en algo fundamental para la economía de la familia Hyman-Jackson. De acuerdo con la biografía escrita por Oppenheimer y algunos textos de crítica, Hynam hacía énfasis en que Jackson estuviese escribiendo y le proporcionaba todo lo necesario para que ella estuviera el menor tiempo posible lejos de la máquina de escribir. Entre las anécdotas más notables, encontramos la compra de una lavavajillas realizada con el dinero de Jackson. “Stanley said he figured I was costing us a couple of thousand dollars a day to have me wash dishes” (Cartas de Shirley Jackson a sus padres, 1955).

Así pues, su esposo se convirtió en un director de orquesta que designaba lo que ella tenía que hacer no sólo dentro de la casa, sino también fuera de la misma y, sobre todo, dentro de su trabajo creativo. No es extraño entonces notar un patrón en los textos de Jackson que redundan en “patriarchs appropriating the fruits of women labor” (Hauttenhauer: 19). Tampoco el que varios cuentos fueran dedicados al tema de la infidelidad, ya que Hyman, se ha documentado, tenía diversas amantes. Destaca una anécdota en la que mientras que Hyman estaba con otra mujer, Jackson estaba en el cuarto de al lado escuchándolos. Las similitudes con “The Daemon lover” son más que obvias en este punto.

Pero para 1964, Jackson era una mujer exhausta y frágil mentalmente. Controlada y manipulada por su marido y además presionada por sus padres (sobre todo por su madre quien la

increpaba por no ser la esposa o madre perfecta), comenzó a sufrir ataques de ansiedad. Como resultado, comenzó a tomar toda clase de píldoras para sobrellevar la vida familiar así como también a tomar alcohol en todo momento. Además, sufría de migrañas (una afección que apareció después de que se casó con Hyman (Hattenhauer: 20) y de terribles dolores dentales. Por si esto no fuera suficiente, el exterior aportó un sin fin de horrores para la sobrecargada escritora. Las ciudades grandes le abrumaban a tal grado, que terminaron por mudarse a un pueblo pequeño como Bennington en Vermont. No obstante, el pueblito no le trajo ningún consuelo. El racismo que se vivía en las comunidades pequeñas de USA era, en aquella época, rampante (recordemos que su marido era Judío) y el que ella tratara a personas que no fueran blancas como blancas, le trajo el desprecio de mucha gente local. De hecho, fue agredida varias veces por sus vecinos quienes tiraban basura en su jardín o le enviaban cartas insultantes (Oppenheimer: 97). Jackson vivía preocupada de que sus hijos fueran a aprender los prejuicios provincianos. Por este motivo, no es de extrañarse que en las obras de Jackson, aparezcan comunidades pequeñas de fachada idílica cuya verdadera naturaleza sea ruin y maliciosa. Así mismo, dadas sus experiencias, tampoco es raro encontrar una profunda ansiedad en sus protagonistas así como también, un recóndito deseo de escapar de toda situación sofocante tanto social como familiar. Es importante recalcar que “the feelings of entrapment” (el sentimiento de encierro) es un detalle muy característico de todas las obras catalogadas dentro de el gótico femenino (Smith: 160).

Más tarde, Shirley Jackson desarrollaría agorafobia, siendo incapaz inclusive de salir de su propia habitación, y eventualmente las presiones de la vida doméstica, las demandas de su marido y de su vida de escritora, terminaron matándola. Tal como lo indica Hattenhauer: “Like a

gothic victim , she felt powerless, controlled from without, at the mercy of the Other. In her diary as an adolescent, she wrote of her writing as something that came not from her but from her pen or her typewriter.” (Hattenhauer: 22).

Aún después de su muerte, Hyman siguió promocionando la escritura de Jackson haciendo hincapié en la seriedad de su profesión. En 1965 él escribió: “She regarded herself as a professional writer, one who made a living by the craft of writing” (Hyman. 63). De esta cita, podemos pensar dos cosas: una, que Hyman sentía respeto por su difunta esposa y que, a pesar de todo, la respetaba como una colega y un igual (después de todo, e independientemente del abuso, existía una gran colaboración entre ambos). Dos, que simplemente Hyman quería seguir explotándola, incluso después de su muerte.

Aunque se hizo hincapié con anterioridad en el hecho de que Jackson no era feminista — pues repetimos, ella precedió al movimiento—, no es de extrañarse que su ficción, ahora redescubierta, haya sido tomada por el movimiento como una bandera de denuncia hacia los horrores del status quo en la post guerra. Su ficción funcionaría dentro del gótico femenino como:

A strategy of resistance in which the whole question of female identity and its construction within fraught familial bonds is foregrounded. It constitutes a desire for a politics of liberation which represents a coming into being of what became a major political issue in America in the 1960 (Diana Wallace, Andrew Smith: 9).

Como la vida de Jackson influyó profundamente su obra, ésta gira principalmente en tres

temas importantes: La comunidad, la mujer como una Otra y la casa como centro de la domesticidad. Estos tres temas, son empleados de maneras diversas a lo largo de todos sus trabajos. Para ejemplificar, en los siguientes tres capítulos, usaremos tres de sus obras más conocidas: “The Lottery” (1948), “The Daemon lover” (1949) y *The Haunting of Hill House* (1959).

Capítulo III

La Comunidad: “The Lottery”

“The Lottery” fue publicada en *The New Yorker* el 26 de Junio de 1948. Tres años antes, el periódico había impreso “It Isn’t the Money I mind”; una historia muy diferente en tónica por parte de Jackson. En aquella época, la industria editorial comenzó a ser más atrevida en los temas que tocaba, permitiendo a escritores tales como Nabokov, J. D Salinger, Stafford, Roald Dahl y Cheever (entre otros), vender historias con contenido más controversial. J. D Salinger, por ejemplo, hizo su debut en el periódico con la historia “Slight Rebellion off Madison” (1946), la cual había sido rechazada por dos años consecutivos (Franklin: 228). Más tarde, dicha historia serviría de base para su aclamada novela *The Catcher in the Rye* (1945-6).

Como todo cuento de culto, “The Lottery” posee un mito alrededor de su creación. Según sus vecinos, Jackson tomó inspiración de un suceso personal donde varios de los niños que vivían en su cuadra le aventaron piedras mientras paseaba por el vecindario. No obstante, según Jackson, la historia tuvo distintos orígenes. En las primeras versiones dadas por la autora, el cuento había sido el resultado de sus ávidas lecturas sobre sacrificio ritual humano. Esto probablemente es cierto, puesto que Hyman and Jay Williams estaban trabajando juntos en ese momento en una antología de mito y ritual (Franklin: 221). Jackson tuvo acceso a muchos libros como *The Golden Bough* (1922) — escrito por el célebre antropólogo Sir James Frazer—, cuyo tema redunda en los rituales concernientes a la vida y la muerte, y por supuesto, ahonda en el rito de fertilidad (el capítulo 35, por ejemplo, es dedicado al dios Attis, figura pagana representativa de

la naturaleza; importantísima dentro del ciclo de las cosechas). Sin embargo, la versión que más prevalece fue la publicada póstumamente dentro del ensayo “Biography of a Story” (1948), donde el cuento macabro de sacrificio ritual no fue más que una ocurrencia de verano para la escritora.

I had written the story three weeks before, on a bright June morning when summer seemed to have come at last, with blue skies and warm sun and no heavenly signs to warn me that my morning’s work was anything but just another story. The idea had come to me while I was pushing my daughter up the hill in her stroller — it was, as I say, a warm morning, and the hill was steep, and beside my daughter the stroller held the day’s groceries -and perhaps the effort of that last fifty yards up the hill put an edge to the story. (Jackson: 125)

Por supuesto, el cuento es todo menos un paseo por la cuadra. Tanto así que después de su publicación, algunas personas cancelaron su suscripción al *New Yorker* enojadas por la trama. “Your story kicked up quite a fuss around the office” Le dijo un amigo a Jackson “I wanted to tell him I knew the author, but after I heard what he was saying I decided I’d better not” (Jackson: 126). En total, durante el primer mes, Jackson recibió trescientas cartas de lectores —13 de las cuales contenían elogios y eran de conocidos—. Más que nada, la gente quería entender la historia, qué significaba en sí (Franklin: 231). Querían además saber si la historia estaba basada en un hecho real o era inventada. Debido a la creciente fama del cuento, Jackson se preocupó de que el público la fuera a identificar tan sólo por esta historia (lo cual fue tristemente el caso, sobre todo después de su muerte). A la fecha, “The Lottery” sigue dando de que hablar, causando fascinación y horror en quien lo lee. Además, la historia de Jackson no sólo

posee el record de cartas escritas por lectores, sino también es una de las historias que más veces ha sido incluida en antologías de literatura inglesa — junto con “An Occurrence at Owl Creek” de Ambrose Bierce y “A Good Man is Hard to Find” de Flannery O’Connor (Hwang, 104).

La trama del famoso cuento de Jackson comienza el 27 de Junio, un día precioso en un pueblo sin nombre de Estados Unidos. Ahí, los lugareños se reúnen en la plaza principal para participar en la lotería anual. Como el pueblo tan sólo cuenta con 300 personas, a diferencia de otros lugares aledaños, la lotería toma poco menos de dos horas en llevarse a cabo. Mientras que la gente comienza a aglutinarse en el centro de la plaza, se puede ver a niños recogiendo piedras. Al poco rato, los hombres hacen acto de presencia seguidos de las mujeres. Antes de que la lotería comience, las familias se agrupan, separándose unas de otras.

Mr. Summers y Mr. Graves están a cargo de la lotería y la llevan a cabo por medio de una vieja cajita negra y papeletas. Hay gente que opina que la caja donde se hace la rifa debería cambiarse (pues anteriormente en lugar de papeletas, se usaban palitos de madera). Sin embargo, hay algunos que disienten alegando que las tradiciones no deben alterarse. Una vez que la reunión ha comenzado, aparece Tessie Hutchinson quien aparentemente se había olvidado de la rifa. Rápidamente, se reúne con su hijo y esposo al frente de la multitud. Con todo el pueblo reunido, las personas comienzan a sacar papeletas de la caja. Todo mundo está obligado a participar en la rifa, no importa si están ausentes — si es así, un miembro de la familia participará por ellos. Una vez con la papeleta en mano, tienen que esperar a que todo el mundo saque su boleto. Aunque se habla durante el intercambio de que en otros pueblos la lotería ya no tiene lugar, los ancianos del pueblo están prestos a descartar la opción. Dejar la lotería significaría problemas para la

comunidad. Finalmente, se revela el ganador de la rifa y está dentro de la familia Hutchinson. Aunque Tessie reclama que no fue justo porque no dieron suficiente tiempo para escoger la papeleta, el Señor Summers procede con la rifa. Esta vez, mete cinco papeles (representando a los miembros activos de la familia Hutchinson. Esto excluye a las hijas casadas) y Tessie termina escogiendo la papeleta ganadora. Sin más preámbulo, el Sr. Summers exhorta a todos a apurarse para terminar la rifa a tiempo. Rápidamente, los aldeanos toman las piedras recogidas por los niños y comienzan a apedrear a Tessie Hutchinson hasta matarla.

El tema de la comunidad es uno de los tropos más recurrentes en el trabajo de Jackson. Desde su primera novela podemos observar que las comunidades en toda su obra pintadas como idílicas, y sobre todo tradicionales, esconden algo más detrás de las prístinas bardas blancas y de las familias modelo. Raymond Miller muy acertadamente indicó que el objetivo de Jackson a lo largo de toda su ficción era “a broad based descriptive attack on life in the United States” (Miller: 33-34). Aunque la primera novela *Road Through the Wall* se enfoca en la pérdida del paraíso prometido (Hall: 28), “The Lottery” desenmascara el ideal de post guerra norteamericano sobre las comunidades pequeñas; donde la vida, supuestamente, es más idílica y los valores morales son más respetados.

Después de la Segunda Guerra el mundo vivió el escepticismo y la falta de fe sobre la raza humana. Los horrores del Nazismo y la amenaza nuclear que se cernía sobre el mundo generaron toda una época en la que la sociedad norteamericana quería retrotraerse a una vida más sencilla lejos de las ciudades, a un refugio que proveyera un escudo contra la perversión de la era moderna y que auguraba, por sobre todas las cosas, “a dream of communal fulfillment” (Pascal:

82). También como Pascal lo indica, los norteamericanos se veían a sí mismos como una gran nación y, a su vez, gustaban de pensar en “América” (la verdadera América) como este sitio rural y parroquial donde por supuesto no existía ninguna inestabilidad tanto social como financiera. A éste modelo Robert C. Wood le llamó “The American Miniature” (53). Este modelo en miniatura funcionaba como la esencia de la estructura social norteamericana que a su vez, se sub dividía en grupos más pequeños: la casa, la familia y por supuesto, el individuo que, como Pascal lo puntualiza, constituye un universo por sí mismo.

“The Lottery” nos presenta esta ‘miniatura norteamericana’ por medio de una típica comunidad rural. Es importante resaltar que Jackson jamás nos dice el lugar específico donde se lleva a cabo la historia. De hecho, lo único en lo que hace hincapié el narrador desde el inicio es en la fecha, el clima, la temporada del año y la hora :

The morning of June 27th was a clear and sunny, with the fresh warmth of a full-summer day; the flowers were blossoming profusely and the grass was richly green. The people of the village began to gather in the square between the post office and the bank, around ten o’clock (291).

Aunque se mencionan algunos otros puntos de referencia del pueblo como el banco, la oficina de correos o la escuela — entre otros—, Jackson deja fuera toda mención a puntos geográficos, dejando a la imaginación del lector el cómo es el lugar. Tan sólo aclara que es una aldea (pues ésta, es descrita como “village”, lo cual también alude a que en realidad es un pueblito), y que su población se compone por *casi* 300 personas. Esta falta de referencias específicas lo convierte, a ojos de los lectores, en un pueblito común rural norteamericano.

Por supuesto, el clásico pueblo americano no sólo tiene sino que *debe* tener una estructura social definida. Esto es recalcado desde el principio del cuento. En cuanto los aldeanos se reúnen en el centro para la actividad anual comunitaria, la jerarquía social sale a relucir: “The children assembled first, of course.” (291), comienza el narrador a indicarnos. El uso del “of course”, puntualiza que no hay otra manera de llevarse a cabo las cosas. Claro, esto no sólo es dentro del universo presentado en el cuento; después de todo, los niños en la sociedad moderna son antepuestos a los miembros de la comunidad. Así pues, mientras que los adultos llegan los niños están en la plaza pasando el rato. Estos son presentados separados (es decir, las niñas y los niños cada uno por su lado), y entre sus juegos algunos de los niños varones escogen “the smoothest and roundest stones” (291). La aparición de las piedras, mencionadas de manera tan casual, se convierte para el lector desapercibido en un detalle sin importancia. Para el lector de segunda vuelta, no obstante, conforman un presagio funesto y el primero de los horrores domésticos que presenta “The Lottery” pues son los niños, la representación de la inocencia en cualquier comunidad, quienes preparan el cadalso para la escena final. Pronto aparecen los hombres del pueblo seguidos de las mujeres que, al estar reunidas en la plaza, comienzan a llamar a sus hijos para que la comunidad se separe en familias y así puedan proceder con el ritual.

Aunque es un párrafo de tan sólo catorce líneas, Jackson nos describe una sociedad con roles muy definidos donde los hombres, claramente, tienen el control. No sólo los niños (quienes son los que preparan las piedras para el sacrificio), sino también los adultos. Estos aparecen en escena “surveying their own children, speaking of planting and rain, tractors and taxes” (291). Sus primeras acciones en el cuento denotan mando sobre las actividades vitales para la

comunidad (como la siembra, sus ciclos y, claro, los necesarios impuestos). Las mujeres, por otro lado, son sólo amas de casa quienes llegan a la reunión usando “faded house dresses”. La palabra “faded”, aunada con “house dresses”, sugiere no sólo la recurrencia con la que son usadas las prendas, sino también que existe una tradición en el pueblo de roles de género muy marcada que lleva muchos años ejerciéndose. Por ejemplo, cuando la señora Hutchinson llega tarde a la lotería, da como pretexto que estaba ocupada con el quehacer de la casa. Aunque el Señor Summers le reclama por su impuntualidad, ella le responde: “Wouldn’t have me leave m’dishes in the sink, now, would you Joe?” (295). Es decir, estaba haciendo los deberes propios de su sexo (pareciera incluso que debe dejar los trastes limpios antes de morir). Finalmente, la jerarquía se acentúa con la reverencia hacia los mayores de la aldea (aunque es pertinente aclarar, que esto sucede sólo con los ancianos varones). Así, los nenes más pequeños aparecen tomados de la mano de sus hermanos mayores, y los cabeza de familia, escuchan con atención a los más ancianos de la aldea (que en este caso, sería Old Man Warner).

Además de una jerarquía marcada encabezada por los hombres del pueblo, el poder de los varones se ejerce a lo largo de todo el cuento. No sólo aparecen los hombres primero en el texto antes que las mujeres (tanto niños como adultos), sino también son los que llevan a cabo la lotería y, como ya lo mencionamos, deciden lo que se hace y no dentro de la comunidad. Existen diversos textos críticos con respecto al tema del patriarcado en “The Lottery” que describen a Tessie Hutchinson como la mujer oprimida por el sistema social. Quizá dos de los más famosos textos que tocan este tema son el de Fritz Oeshlschlaeger “The Stoning of Mistress Hutchinson: Meaning and Context in ‘The Lottery’” (1988) y el de Peter Kosenko “A Marxist/ Feminist Reading of Shirley Jackson’s ‘The Lottery’” (1985). Sin embargo, aunque podemos encontrar

claramente el tema del patriarcado dentro del cuento, no podemos olvidar que “The Lottery” es un cuento de un *grupo de personas* que participan en un acto terrible por un supuesto bien comunal. El apedreamiento no es una cosa fortuita ni un castigo a la mujer por salirse de las normas sociales, sino una acción ‘necesaria’ a ojos de los demás para la “supervivencia” de la comunidad.

Por supuesto, es innegable que el cuento refleja tendencias sociales de post guerra. Como ya se había mencionado en el capítulo anterior, al término de la Segunda Guerra Mundial la sociedad norteamericana quería regresar al status quo. Es decir, a tener hombres en las áreas laborales y públicas y las mujeres de regreso en los hogares. El que exista un dominio masculino a lo largo de todo el cuento, mientras que la mujer es sólo una ama de casa, es claro reflejo de ello. Pero el apedreamiento de la señora Hutchinson, como veremos más adelante, no deja de ser el resultado de un rito en pro de las cosechas y en el que todos los miembros de la comunidad participan gustosos. Pascal hace notar:

Like most of Jackson’s fiction, it is a narrative that adheres tenuously to basic conventions of natural realism (...) it openly essays to comment upon contemporary social issues and delusions and to pronounce upon their implications for the nation (Pascal: 82)

Por medio de un pueblo ficticio, Jackson señala la estupidez e ignorancia colectiva. No sólo del norteamericano promedio sino de cualquier comunidad alrededor del mundo. Como indica Bernice Murphy, “Mob violence, superstition, and complicity are not limited to specific geographical locations” (Murphy: 113). Después de todo el pueblo norteamericano en la época

de Jackson ya había sido testigo en varias ocasiones de esta violencia colectiva y no sólo por medio de una guerra mundial. Tan sólo en New England (donde vivía Jackson), se habían llevado a cabo los famosos juicios de Salem, muestra de que la violencia ejercida por todo un pueblo no sólo era posible sino que además formaba parte del pasado de *su* comunidad. De hecho, cuando el cuento fue publicado muchos lectores pensaron que la historia se llevaba a cabo en las entrañas de New England. En “Biography of a Story”, Jackson citó dos de las muchas cartas que indicaban a este estado como el lugar del sorteo :

Could it be that in New England or in equally enlightened regions, mass sadism is still part and parcel of the ordinary citizen’s life?” [carta enviada desde Texas]

Is there some timeless community existing in New England where human sacrifices are made for the fertility of the crops? [Carta enviada desde Nueva York] (Jackson: 213)

De hecho, durante las investigaciones para este texto encontré varios artículos con menos de cinco años, que señalaban a Nueva Inglaterra como el lugar donde se desarrolla la trama (dentro del resumen del cuento).

Jackson nunca desmintió o afirmó ninguna de las sospechas de sus lectores. Sin embargo, e independientemente de si es verdad o no, como lo indica Murphy, Jackson no ha sido la única en ordeñar el pasado violento de este estado para la creación literaria. Tenemos entre otros a Hawthorne (Salem), a Lovecraft (Providence, Rhode Island) y al mismo Stephen King (Maine). No obstante, es interesante resaltar que, a diferencia de todos los escritores antes citados, ella es la única autora de este grupo que no era nativa de esta región. Quizá por ello todos sus protagonistas son unos ‘Otros’ dentro de una sociedad que no hace nada por integrarlos o

aceptarlos y que además utiliza una fuerza colectiva para oprimirlos o atacarlos. Conforme se desenvuelve la trama de “The Lottery”, es imposible no estar de acuerdo con dichas sospechas y remitirnos al horror de Salem pues, como lectores, somos testigos de una actividad moralmente cuestionable que además es reverenciada y reforzada por todo un grupo.

Cuando Mr. Summers y Mr. Graves sacan la caja negra que contiene las papeletas para el sorteo, ésta es vista como si fuera un monumento. El texto describe:

The post master, Mr. Graves, followed him, carrying a three-legged stool and the stool was put in the center of the square and Mr. Summers set the black box down on it. The villagers kept their distance, leaving a space between themselves and the stool (292)

Generalmente, al centro de la plaza de un pueblo es común encontrar la estatua de un fundador o algo similar. Sin embargo Jackson no describe absolutamente nada de este tipo. Al centro, lo único que se encuentra es “the three-legged stool” (292) donde va puesta la caja. La gente alrededor mira el objeto con “hesitation” y pone distancia entre ésta y ellos (como en una actitud que denota reverencia y miedo). Sin embargo, cuando la época de cosecha se ha terminado, nadie hace nada por deshacerse de la misma. Muy por el contrario, la caja la guardan todas las personas como si fuera un objeto común, incluso a la vista de todos — “sometimes it was set on a shelf in the Marin grocery and left there” (293). Mientras que la caja es el receptáculo de una tradición que mantiene a la comunidad en pie (dado que la falta de cosechas significaría la muerte por hambruna), el banquillo funciona como un pedestal para la misma. La caja, el pedestal y la lotería, son entonces una trinidad que mantiene a la comunidad funcionando

y a la que no se le puede cuestionar. La veneración ciega a la tradición se hace más grave cuando los mismos pueblerinos no recuerdan ni siquiera cómo se inicio este rito. El texto menciona que en algún momento existía un “recital of some sort” o bien “tuneless chant” (294). Había pues toda una parafernalia de rituales que ahora, en la época moderna, se han resumido a simplemente sacar una papeleta de manera rápida de una caja antes de la cena.

Por supuesto, el único cuestionamiento a la tradición proviene de parte de las personas más jóvenes. Ellos alegan que en otros pueblos las loterías están siendo canceladas. Sin embargo, Old Man Warner (uno de los habitantes más ancianos), disiente por completo. De no llevarse a cabo la lotería, el orden de las cosas se vendría abajo: “Used to be a saying about ‘Lottery in June, corn be heavy soon’. First thing you know, we’d all be eating stewed chickweed and acorns” (297). Antes de que alguien pueda siquiera aportar argumentos en contra, el cuento llega a su clímax y finalmente, nos enteramos no sólo de los ‘ganadores’ de la lotería, sino también qué es el “premio” obtenido: ser sacrificado por el ‘bien’ de la comunidad.

En cuanto somos partícipes de esta información, la trama del cuento toma un giro supernatural. La lotería, que es presentada como una actividad común y terrenal, resulta ser la preparación para un rito de fertilidad y el sacrificio subsecuente, una plegaria realizada a los dioses. Aunque en ojos modernos el concepto de sacrificio humano y el llevar a cabo un sorteo para seleccionar la víctima nos parezca disonante, estas prácticas eran bastante frecuentes en la antigüedad. En las comunidades agrícolas Europeas, por ejemplo, el sacrificio humano era una actividad que no sólo formaba parte de la cultura sino que era considerada como necesaria para la supervivencia de la tribu. Como puntualiza el Doctor Mike Parker- Pearson:

Human sacrifice requires the exchange of a life - willingly or not - in return for supernatural assistance or for a greater cause. Exactly where we draw the line between altruism and coercion is not always clear (...) Human sacrifice was practiced at least 5,000 years ago among the early agricultural societies of Europe. Danish farmers sacrificed their stone axes and flint tools, their amber jewelry and their food, by depositing them in pots, together with human offerings, in bogs. Probably the earliest case in the world is that of two girls found at Sigersdal near Copenhagen, killed about 3500 BC. One was about 16 while the other, who was about 18, still had a cord around her neck.

La practica del sacrificio ritual se puede observar en varias culturas, incluyendo la nuestra. Aunque los motivos pueden diferir de una cultura a otra, el final siempre es el beneficio supernatural y un posible favor de los dioses; es decir, la obtención de una intervención divina.

En cuanto el cuento llega a su climax y el sacrificio ritual es revelado, el lector con horror es capaz en una segunda lectura de observar las pistas que arrojan tal desenlace funesto. La fecha en la que se lleva acabo la lotería (Junio 27), por ejemplo, se vuelve un terrible augurio. Si hacemos cuentas, esta fecha es una semana después del solsticio de verano — el cual se lleva acabo entre el 21 y 22 de Junio y mismo que, tradicionalmente, se celebraba por una semana hasta Junio 27. De acuerdo con investigaciones arqueológicas las celebraciones del solsticio culminaban con un sacrificio ritual. Quizá lo más tétrico del relato de Jackson no es la práctica per sé, sino el hecho de que exista un grupo de personas aún poniendo en práctica ritos paganos en pleno siglo XX. Mucho más cuando se supone que como sociedad hemos llegado a cierto grado de civilización.

Tal como se mencionó en el capítulo anterior, el gótico de Jackson no enfatiza en ningún secreto o deseo prohibido que atormenta a los personajes en cualquier oportunidad. En sus historias, el mal, y la propensión al mismo por parte de las personas, conforma la vuelta de tuerca en sus tramas. “The Lottery” en particular, examina la capacidad humana de realizar actos violentos cuando el individuo está sometido a la voluntad de un grupo o comunidad. La plausibilidad del suceso es lo que causa terror en el lector, sobre todo cuando notamos que la gente que va a cometer el crimen de apedreamiento son personas comunes: hijos, madres, padres de familia y vecinos que según se ciñen a valores morales que respetan una tradición.

Aunque para cualquier contemporáneo el desenlace del cuento es brutal, en la década de los cincuentas mostrar una familia que se apedreaba entre ellos era sumamente escandaloso. La década de los cincuentas dio énfasis no sólo en la importancia de los roles de género, sino también en la formación de familias (no sólo para repoblar sino como unidad central de la sociedad). De acuerdo a Lynn Spiegel, la veneración de la unidad familiar por sobre todas las cosas trajo una serie de propagandas que constituyeron por sí mismas todo un fenómeno cultural. De esta época provienen las frases usadas hoy en día como “family-car” “family-room” y “family-size carton”, entre otras (2). La palabra ‘Familia’ invariablemente designaba una unidad núcleo. No obstante, irónicamente, la unidad familiar contribuyó a la separación de la sociedad pues el ‘núcleo’ poseía “nurtured social misfits” que sólo veían por sí mismos.

Staticity and isolation thus define the true family. It is not a communal group that grows and diversifies over time, or that radiates outward beyond the immediate household, but

one that resembles a photograph, a spatiotemporal moment from the past frozen into an image that is non-contiguous and miniature. (Pascal: 93).

Este modelo de egoísmo e individualismo es muy evidente en “The Lottery”. No sólo es una comunidad que no se cuestiona nada y que además funciona como una unidad para la supervivencia, si no que está compuesta de familias que se matan unas otras para poder sobrevivir y que no conformes con esto, entre sus mismos miembros se atacan sin remordimiento alguno. Así, cuando se lleva acabo la segunda rifa entre los miembros de la familia Hutchinson, podemos ver, primeramente, como la misma Tessie pide que sus hijas casadas entren en la rifa de su familia:

“There is Don and Eva,” Mrs. Hutchinson yelled. “Make them take their chance”

“Daughters draw with their husband’s families, Tessie,” Mr. Summers said gently. “You know that as well as anyone else.” (Jackson: 259)

Aunque el lector puede sentir compasión por Tessie pues ella enfrenta el horrible prospecto de morir apedreada, la pregunta persiste: ¿Qué clase de madre puede anteponer la vida de sus hijos antes que la de ella? Éste, me parece, es un detalle a resaltar pues mientras que varios textos críticos se han enfocado en Tessie como la mujer oprimida socialmente, se han olvidado de un asunto clave: Tessie Hutchinson es una *madre*.

Como se mencionó en el primer capítulo, la matrofobia es un concepto que se popularizó durante la década de Jackson. La familia núcleo y su propagación, había sido la causante del aislamiento y el individualismo social de sus miembros, pero además también había sido el

perfecto caldo de cultivo para otra clase de monstruo: la mala madre (Pascal: 93). Tal como Pascal lo describe, la madre era una figura de autoridad al que el resto de la unidad familiar le debía respeto y sobre todo, culto. De esta idea, se desprenden figuras de madres sofocantes y nocivas que pulularon de muchas formas en los medios de entretenimiento. Me parece que uno de los ejemplos más famosas a este respecto es, *Psycho* (1959) de Robert Bloch. Su trama, muestra a una madre tan apabullantemente dominante que daña permanentemente a su hijo, Norman Bates, quien termina convirtiéndose en un asesino. La figura de la mala madre hace presencia en el trabajo de Jackson. Es de hecho, una figura muy recurrente. La podemos en *The Sundial*, la cual no sólo tiene a Mrs. Halloran, una madre sin ningún escrúpulo, sino también a un grupo de personas y familias cuyos miembros se atacan unos a otros. También en *The Haunting of Hillhouse* con la madre de Eleanor Vance. Aunque el cuento, es verdad, no ahonda en ningún momento en la vida de los personajes que habitan la aldea (por lo tanto no podemos saber qué clase de persona o mamá es Tessie), la madre es apedreada no sólo por extraños, sino también por los mismos hijos.

Los hijos, por otro lado, también pecan de la misma actitud rapaz de la madre. Cuando a ninguno de los tres le toca ser apedreados, Nancy y Bill Jr se alegran — “and both beamed and laughed” (301)—, muy a pesar de que saben que uno de sus padres morirá esa mañana. Sin importar que en un principio la familia muestre cierto recelo a ser escogidos —“Bill Hutchinson was standing quiet, staring down at the paper in his hand” (298)—, una vez seleccionada Tessie como la víctima a sacrificar, el resto de los Hutchinson participan en el apedreamiento sin chistar. Y mientras que el lector se cuestiona horrorizado lo que está por suceder, el narrador nos dice: “Someone gave little Davy Hutchinson few pebbles” (301). La frase es clara en su significado:

la tradición se refuerza desde la infancia y la gente crece para perpetuarla sin cuestionarla, como si fuera sagrada, como si fuese un pilar vital para la supervivencia de la comunidad; una comunidad que no está unida por el amor sino por el miedo y la culpa. El cuento cierra con Tessie Hutchinson gritando: “It isn’t fair, it isn’t right.” (302). Después, la gente se le abalanza como una muchedumbre iracunda para matarla.

Dada la naturaleza del cuento y su énfasis en los diversos temas que remiten a la inherente crueldad de la naturaleza humana (así como el comportamiento violento del individuo cuando se somete a las masas), “The Lottery”, ha sido vista por muchos críticos como una fábula. Esta lectura es fácil de entender cuando observamos de primera instancia los nombres de los personajes. No sólo tenemos a Mr. Summers (el señor Veranos) y Mr Graves (el señor Tumbas), quienes representan la llegada de la estación del sacrificio y la muerte consecutiva. Ambos manipulan a todos los personajes dentro de la trama, no sólo marcando el ritmo del cuento y el cómo se desenvuelven los acontecimientos, sino también puntualizando los momentos más funestos. Por ejemplo, mientras que Mr. Summers pone al centro de la plaza la caja negra de la lotería para dar inicio a todo el horror anual, Mr Graves es el que, de manera diligente, “took the hand of the little boy” (el pequeño Davy Hutchinson) “who came willingly with him up to the box” (300). La muerte pues, ayuda al niño a procesar no sólo su salvación sino la muerte de su madre. Finalmente, las familias que se presentan ordinarias y sonrientes ante tal actividad (y es que uno se pregunta en una segunda lectura por qué la gente está esperando la lotería entre risas y festejos), son la representación de cualquier familia estereotípica norteamericana. El cuento pues, sienta un precedente como un ejemplo admonitorio para la sociedad norteamericana en general.

Con respecto a esto, Jackson hace notar que a pesar de que las cartas recibidas a causa del cuento cambiaron en contenido y exigían un significado a la violencia exhibida en el cuento, las primeras misivas eran distintas en tono: “People at first were not so much concerned with what the story meant; what they wanted to know was where these lotteries were held, and whether they could go there and watch.” (Jackson: 128)

Las últimas palabras de la señora Hutchinson, se vuelven un mensaje de advertencia por parte de Jackson sobre la condición humana. El pueblito norteamericano en medio del paraje rural, donde las tradiciones y valores son respetados generación tras generación, no es idílico. Es tan sólo una sociedad, como cualquier otra, estancada en valores ancestrales sin sentido y que refuerza un status quo de opresión por medio del miedo, y que no es tan distinta de aquella que generó los horrores de la gran guerra. Lo que es peor, Jackson nos dice: todos somos capaces como sociedad, de cometer actos insondables. Después de todo, el genocidio, la discriminación, la guerra y la lucha por los diversos derechos que caracterizó la época de Jackson, siguen ocurriendo de manera cíclica alrededor del mundo y, de vez en cuando, la persona o personas apedreadas siguen gritando, como la Sra. Hutchison una y otra vez, a una muchedumbre enardecida: “It isn’t fair, it isn’t right”.

Capítulo IV

La Otra: “The Daemon Lover”

Jackson aprovechó la fama de “The Lottery” para catapultar la venta de una primera colección de cuentos cortos. Ésta tendría un personaje de eje pivotal: James Harris o ‘The man in the blue suit’. Aunque al libro hoy en día se le conoce tan sólo como *The Lottery and Other Stories* (1948) — dada la fama del cuento titular —, la compilación originalmente se llamaba *The Lottery; or, The Adventures of James Harris*. Jackson pretendía que el libro tuviera una estructura similar a *Dubliners* (1914) de James Joyce, o a *In Our Time* (1924) de Ernest Hemingway. Es decir, que las historias incluidas conformaran las partes de un tipo de ‘novela fragmentada’ (Hall: 4) donde James Harris, sería un recurso literario para unir los cuentos entre sí. De esta manera, Harris, o ‘El Hombre del Traje Azul’ aparece a lo largo de toda la compilación¹. En seis de los cuentos puede ser identificado por su nombre completo. En otros, la mención del color de su traje, su apellido, o apodos (tales como ‘Jim’ o ‘Jimmy’), predisponen al lector de inmediato a sucesos no del todo agradables.

James Harris no obstante, no es un personaje inventado del todo por Jackson, sino más bien una figura modernizada y modificada de acuerdo con sus necesidades. “The man in the blue

¹ James Harris aparece en “The Intoxicated”, “The Daemon Lover”, “Like Mother Used to Make”, “The Villager”, “Elizabeth”, “Seven Types of Ambiguity” y “Of course”. Así mismo, su nombre es mencionado o aludido en “The Renegade”, “Flower Garden”, y “A Fine Old Firm”. También aparece en “the Tooth” (como ‘Jim’) y como autor de una carta en “Got a Letter from Jimmy”. Poco a poco la figura de James Harris es develada a través de los diversos cuentos.

suit”, tiene sus orígenes en las *English and Scottish Ballads* (1883-98). Más específicamente en la balada No. 243, donde un apuesto galán conocido como “The Daemon Lover”, “James Harris”, “James Harries” o “The House carpenter” se dedica a embaucar mujeres y a llevarlas a su perdición. En resumidas cuentas, la trama original del poema narra la historia de una mujer que ha sido engañada por un misterioso amante quien, luego de estar a solas con ella en un navío, revela que en lugar de pies, posee “cloven foot” (es decir, es el diablo mismo). Aunque el amante le promete “how the lilies grow/ On the banks of Italy”, éste termina hundiendo el barco donde ambos navegan, no sin antes admitir a su enamorada que “the mountain of hell”, es su verdadero destino. Tal como lo puntualizan Hall y otros críticos, no sólo el personaje, sino el poema, posee un eco fuerte en las historias de Jackson dentro de la compilación; desde “The Daemon Lover” a “The Tooth” o “Dorothy and My Grandmother and the Sailors” (Hall: 5), por mencionar algunas. *The Lottery and Other Stories*, incluso cierra con un epílogo conformado por un extracto de la balada (306) bajo el siguiente crédito: “James Harris, The Daemon Lover (Child Balad No. 243)”. Cabe mencionar, que el libro en su publicación original, contenía epígrafes al principio de cada sección. Estos funcionaban como una referencia a dicho epílogo y auguraban de cierta manera el ‘viaje demoníaco’ que las diversas protagonistas harían a lo largo del texto. Aunque el poema original había sido utilizado en otros trabajos de ficción norteamericanos, según Edgar Hyman, ningún autor había logrado lo que Jackson. Ella había inyectado de magia y de elementos supernaturales al personaje de Harris, a diferencia de otras versiones que hacían un esfuerzo por deshacerse de los mismos, incluso si estos eran, de hecho, el punto de poema (Hynman: 263-264).

La compilación de Jackson fue un rotundo éxito en ventas. Sin embargo, a algunos críticos la

figura unificadora de James Harris se les antojó nula. Por ejemplo, en una reseña publicada por el *New York Times*, Donal Barr comentó que las apariciones de James Harris: “give a false unity to the book and confuse the meaning of individual stories” (Barr: 4). Sin embargo, aunque se puede dar la razón a Barr (dado que el libro al final subsistió sin el nombre de James Harris en el título), la figura de “El Hombre en el traje Azul” es un elemento muy presente e importante. En algunos casos, tan sólo es una presencia siniestra, un mal presagio y en otras, una fuerza destructora que reduce principalmente (más no exclusivamente) a las mujeres que se cruzan con él al punto de la desintegración mental. “The diversity of the descriptions, however, may be credited to the devil’s own shape- shifting nature, as well as to Jackson’s fascination with role playing and complex personalities” (Hall: 5).

El cuento de “The Daemon Lover” (1949), fue originalmente publicado en la revista *Home Companion* bajo el título “The Phantom Lover”. A la fecha, este cuento corto permanece como uno de los más memorables en todo el repertorio de Jackson. Dentro de la compilación se destaca por ser la primer historia que menciona por nombre a James Harris y, cuya presencia, más que en ninguna otra historia, tiene consecuencias catastróficas para la protagonista. En esta ocasión, el génesis del cuento obedeció a una mezcla de lo anecdótico con el mito. Shirley Jackson, explicó sus orígenes en una entrevista al *New York Times Book Review* (1949), “Talk with Miss Jackson”:

That would explain it. I get a couple of ideas that go together and they are very exciting. ‘Daemon Lover’ started that way. Someone told me an anecdote, just a few sentences. (Sort of like Henry Hames, you know.) I like thinking about it, turning it around, thinking of ways to use a situation like that in order to get a haunting note. It gets quite real. I

think of what other thing it will go with, while I'm washing the dishes. But I do it because it's fun, because I like it. (Breit: 15)

“The Daemon Lover”, trata de una mujer que está a punto de casarse. La mujer (la cual tiene treinta y cuatro años y cuyo nombre no se menciona a lo largo de toda la historia), espera ansiosa la llegada de su prometido, James Harris. Sin embargo, las horas pasan y el prometido no se presenta. Ansiosa, la mujer decide salir a buscarlo y en su búsqueda, se enfrenta al escarnio y escrutinio social. Después de ir al domicilio de su novio (donde le indican que nunca ha habitado nadie con el nombre de Harris) y de recorrer casi todo el vecindario aledaño, la mujer finalmente consigue que alguien le diga dónde está el misterioso hombre del traje azul. Irónicamente, se encuentra a una cuadra de su propio domicilio. Así, decide confrontarlo entrando a un edificio de apartamentos donde se encuentra Harris, aparentemente acompañado de alguien más. El cuento cierra con la protagonista tocando frenéticamente la puerta donde se supone está su prometido. Sin embargo, nadie le responde. La mujer regresa una y otra vez todos los días después del trabajo a confrontar a su amante demoníaco, quien nunca abre la puerta para recibirla y así poner fin a su tormento.

Al reflexionar sobre la trama del cuento (y sobre el origen anecdótico del mismo), es imposible no remitirnos al contexto social en el que se creó. Como se mencionó en el capítulo anterior, la sociedad de posguerra luchaba contra las nuevas tendencias sociales. En especial, con aquellas que ponían a la mujer como figura fuerte e independiente. Ante todo, se trataba de regresar al viejo status quo en el que ésta no formaba parte de una fuerza laboral, ni mucho

menos era independiente; tan sólo era una ama de casa. “The Daemon Lover”, en este caso, hace hincapié principalmente en lo devastadoramente importante que era para toda mujer casarse. En pocas palabras, durante la época de Jackson el matrimonio validaba a la mujer ante la sociedad. Mientras que la mujer no contraía nupcias, ésta era tan sólo una hija de familia y cualquier estado fuera del núcleo familiar establecido (o del matrimonio, en todo caso) equivalía a un limbo y al ostracismo social.

Así pues, mientras que el tema de la comunidad y sus dinámicas de tensión inherentes a la cultura de la postguerra es un eje central en las historias de Jackson, el tema de la Otridad es otro de sus puntos pivotaes. Sin lugar a dudas, las protagonistas de Jackson luchan desesperadamente por encontrar un lugar en un mundo que les es ajeno y al que sobre todo, no se pueden integrar. Son pues, “perennial outsiders” (Murphy: 106). Tal como lo puntualiza Parks: “Jackson’s protagonists must struggle desperately to overcome their estrangement and dislocation and most of them fail” (239). Durante esta lucha de integración, las protagonistas serán violentadas de múltiples maneras dentro de espacios o situaciones domésticas. En términos simples, las mujeres de Jackson son tan sólo unas *Otras* dentro del espacio diegético presentado. En “The Lottery” por ejemplo, encontramos primeramente que Tessie Hutchinson es una mujer sin decisión propia supeditada a las tradiciones de la comunidad las cuales, son reforzadas por los hombres que la dirigen. Como lo menciona Fritz Oehlschlaeger: “a conflict between male authority and female resistance is subtly evident throughout “The Lottery” (175). Más aún, la señora Hutchinson al ganar (¿o perder?) la lotería anual es marcada como “aquella a ser sacrificada”, como la ‘Otra’ que no pertenece a la comunidad y que tiene que ser suprimida a toda costa para el beneficio comunal. Por supuesto, Tessie Hutchinson no es la única Otra dentro de las historias de Jackson

pues casi todas sus protagonistas están, desde el inicio y por alguna u otra situación, excluidas del tejido social o del status quo.

La Otredad no sólo es un tropo muy utilizado en las obras de Jackson, también, y sin lugar a dudas, es un eje pivotal dentro del Gótico Norteamericano. Podría decirse que éste posee un hilo central que se antoja general, sin importar en qué zona de los Estados Unidos haya sido producido el texto. Dicho hilo central es el ‘Otro’ (La Otredad); o como Louis S. Gross lo describe: “The singularity and monstrosity of the Other” (Gross, 90). ‘Aquel que no soy yo’ toma el foco central en la narrativa norteamericana siendo la fuerza detrás de un Gótico en el que tanto los personajes como el escritor y lector, se enfrascan en una lucha por reprimir, escapar y, paradójicamente, definir a como de lugar, esa terrible Otredad.

La Otredad fue por primera vez mencionada en el ensayo de Sigmund Freud “The Uncanny” (1919). Aunque no se hablaba de una Otredad per sé, el psicoanalista definió en dicho ensayo los conceptos de ‘uncanny’ y el ‘doble’. El discurso freudiano retroalimentó al Gótico permitiéndole la narrativización de ese ‘Otro’ gracias a la figura alegórica del doble de Freud. Con el paso del tiempo, la Otredad se definió en simples palabras en todo aquello que la cultura regente no podía incorporar en sí misma (también conocida con el término de lo “abyecto”). Ese ente que, además, era moldeado en una figura de odio y deseo a la vez y que al regresar, tal como lo indicará Freud en su ensayo, se convierte en “the ghastly harbinger of death”. A su vez, el Gótico se reforzó a sí mismo como un género que por sobre todas las cosas tenía como su mayor característica “to articulate the voice of the ‘Other’” (Lloyd-Smith, 8).

A este respecto, resalta el trabajo de Poe en su uso de personajes femeninos. Sus mujeres, serían unas OTRAS por excelencia. Cabe notar que muchos de sus personajes son los dobles de los protagonistas (parejas, hermanas, amantes, gemelas), encontradas en tumbas, detrás de paredes, o simplemente encerradas; es decir, reprimidas. Ellas terminarían regresando de la muerte o de un encierro factual o imaginario para condenar a su contraparte masculina. Son pues, revivientes femeninos en el más puro sentido de la palabra y el objeto de deseo necrófilico de sus amantes o parientes. Sobre todo, como enfatiza Savoy, Poe más que ningún otro escritor de la época, estaba enfocado “to give language and a narrative structure to what Freud described as the unconscious”. Este último punto, resultaría clave para escritores como James, y posteriormente para Jackson, ambos interesados en explorar los laberintos mentales en sus personajes y tramas.

El Gótico como género resultaría pues, crucial para dar una voz a esos Otros; a los grupos marginales que de otra manera no habrían tenido representación alguna en géneros más conformistas y menos subversivos de la literatura. Es importante puntualizar que el Gótico como tal ha tocado como ninguna otra rama de la literatura el tema de las distinciones entre los géneros “including what they mean for western structures of power and how boundaries between the genders might be questioned to undermine or reorient those structures” (Hogle: 10). A Jackson le tocó vivir una época tumultuosa y de grandes cambios sociales. Es decir, le tocó atestiguar la lucha de esos otros; minorías que clamaban por mejores condiciones sociales. Éstas luchas de otredad sin lugar a dudas, influenciaron profundamente la su obra. Tal como puntualiza Smith:

Indeed, it could be argued that Jackson's work, which spans the post-war period to the mid- 1960's, also spans a period in which there was debate in America about feminism and class (in certain labour movements and campaigns for equal rights. In other words her writing bridges the period of comparative disempowerment to the liberations provided by the passing of the Equal Pay Act in 1963 and the Civil Rights Act of 1964 and such an historical contextualization is illuminating. (Smith: 160)

La protagonista de "The Daemon Lover" es una Otra por excelencia. Al principio, Jackson nos la presenta como una mujer común y corriente que se prepara para su boda. No obstante, la historia se desenvuelve para demostrar exactamente lo contrario. Así pues, el cuento abre con una protagonista sin nombre y a quien el narrador tan sólo se refiere como "She" (Jackson: 9). La mujer sin nombre (que permanecerá sin nombre a lo largo de todo el cuento), se encuentra sola en su departamento de soltera. El narrador nos indica que su prometido "Jamie", dejó el departamento a la una y treinta de la mañana para después regresar al otro día a casarse con ella.

El tema de la soltería se vuelve un detalle central en la trama. Su soltería es, además, la raíz de su otredad. Al principio la mujer le escribe una carta a su hermana dejándole saber su sorpresa ante la buena nueva: "Dearest Anne, by the time you get this I will be married. Doesn't it sound funny? I can hardly believe it myself, but when I tell you how it happened, you'll see it's even stranger" (Jackson: 9). Aunque la misiva puede considerarse tan sólo como una anécdota irrelevante para abrir la trama, tres páginas más adelante, la protagonista revela su edad: treinta y cuatro años. Para los estándares de la época de Jackson donde las mujeres se casaban a temprana edad y tenían hijos de inmediato, la protagonista es lo que podría denominarse toda una 'solterona' y por lo tanto, una marginada a nivel social.

Agudamente consciente de su edad, la mujer trata lo mejor que puede de integrarse socialmente. Esto se refleja en las distintas acciones que realiza y en lo que la rodea. Por ejemplo, la vemos dudar sobre lo que se va a poner para la boda. No sólo por la etiqueta demandada para la ocasión, sino también por lo que *ella* puede permitirse por su edad: “Anxiously she pulled through the dresses in the closet, and hesitated over a print she had worn the summer before; it was too young for her” (9). La protagonista entonces entra en un monólogo existencialista de odio, mirándose a sí misma al espejo con “revulsion” (11) y odiándose además, por tratar de aparentar algo que no es: “You are thirty-four after *all*, she told herself cruelly in the bathroom mirror. Thirty, it said on the license” (12). Cabe aclarar que esta referencia a su ‘avanzada’ edad, se retomará una y otra vez, no sólo por ella, sino por todas las personas con las que interactúa a lo largo de la trama.

En cuanto a lo que la rodea, la protagonista es presentada, como se indicó líneas arriba, en su departamento de soltera. Éste es un espacio pequeño de una sola habitación y que sirve además de estudio. El departamento es el lugar que, nos dice el narrador, compartió ella con su prometido horas antes de la boda. En cuanto el momento de la boda comienza a acercarse, la mujer entra en pánico y comienza a ordenar el lugar de manera compulsiva. Primeramente, cambia las sábanas de su sofá cama de manera rápida “working quickly to avoid thinking consciously of why she was changing the sheets (...) no one would have known she had just put clean sheets on it” (10). Después, recorre todo el lugar tratando de poner todo de manera perfecta, cambiando hasta las toallas dos veces — “and used one of the clean towels, which she

put into the hamper and replaced with a clean one” (11)—; todo esto, mientras sigue obsesionada sobre qué usar para que Jamie no piense que se quiere ver más joven “because he is marrying me” (11). Finalmente, la mujer se sienta a esperar “not satisfied with her clothes, her face, her apartment” (12).

Algunos críticos han mencionado que todas estas acciones son muestra de un desorden obsesivo compulsivo, sin embargo me atrevo a decir que sus acciones son intentos repetitivos por encajar e integrarse como mujer a la sociedad. Mientras que se sienta a esperar a que llegue su prometido, la mujer sueña con el futuro que tendrán ellos dos juntos cuando “Jamie was established with his writing and she had given up her job” (12). Aquí surge un detalle importante: la protagonista es una mujer independiente y, para la época, una figura estigmatizada. Ella incluso admite “I used to be a wonderful cook (...) with a little practice I could remember how to make angel-food cake” (12). Básicamente, la mujer nos dice: con el tiempo podré recordar cómo ser la mujer que la sociedad quiere que sea y, sobre todo, podré ser la mujer que cualquier marido espera tener. Quizá por ello, siente tanta necesidad por tener toda la casa prístina porque es lo que su futuro marido y la sociedad espera de ella. En pocas palabras: que sea una buena ama de casa. También es importante notar que la protagonista parece hacer todo lo posible para emerger como una mujer sin mancha ante la sociedad. Esto es muy notorio si tomamos en cuenta que no sólo trata de ocultar su verdadera edad, sino que también trata de ocultar el sexo prematrimonial (cuando cambia las sábanas). Como si quisiera ser una mujer que jamás tropezó en su camino al altar.

En el gótico, “women are the figures most fearfully trapped between contradictory pressures and impulses” (Hogle: 9). Esto es muy cierto en las obras de Jackson, más aún en este cuento donde la protagonista, al no aparecer su prometido, sale en su búsqueda. Su travesía a lo largo de la ciudad para encontrarlo es una mezcla, como indica Hogle, de presiones contradictorias y de impulsos. Por un lado, existe la presión generada ante la perspectiva de saberse mujer mancillada (pues se alude a que tuvo relaciones fuera del matrimonio) y, por el otro, existe la presión generada por el miedo de exponer tanto esa verdad como su condición de mujer solterona; y peor aún, su condición de mujer plantada ante el altar. Sin embargo, a pesar de las presiones contradictorias, ella no puede evitar el impulso primario de irlo a buscar: “Now suddenly she was frightened. Waking without a preparation into the room of waiting and readiness, everything clean and untouched since ten o’clock, she was frightened, and felt an urgent need to hurry” (14). Es este impulso el que enfatizará aún más su otredad con respecto a la comunidad donde pertenece.

Así como “The Lottery” nos presenta un pueblito típico norteamericano en apariencia y estructura, el vecindario donde vive la protagonista es un lugar como cualquier otro. Sin embargo, este vecindario no es un lugar como cualquier otro. Este es una comunidad Jacksoniana por excelencia. Considerando lo anterior, el cuento entonces se convierte en La Otra versus La Comunidad. Aquí, como en “The Lottery”, la comunidad funciona como una muchedumbre iracunda, lo cual no es de sorprender pues “people’s collective evil or mob psychology is one of Jackson’s most known themes” (Nakagawa: 10). Aunque claro, mientras que en “The Lottery” esa mentalidad ocasiona una lapidación, aquí genera una crítica severa hacia un solo individuo.

El viaje demoníaco de la protagonista comienza a las diez. —“Ten o’clock then, I’ll be ready” (12). La hora podría ser irrelevante pero cabe resaltar, como dato curioso, que la lotería funesta en “The Lottery” también comienza a las diez de la mañana — “The people of the village began to gather in the square between the post office and the bank, around ten o’clock (291). Después de tomar un taxi, “frightened”, hacia el domicilio donde se supone vive James Harris, la mujer queda varada en la calle sin saber a quién recurrir. Tanto el conserje del edificio como su mujer, le preguntan si se equivocó de lugar o si se equivocó de persona. Aunque la mujer niega vehementemente estar equivocada (pues ha visitado el lugar anteriormente con “Jamie”), la esposa del conserje trata de poner fin al tormento diciéndole: “it happens all the time” (15). El tono de la respuesta aludiendo a que no es la primera mujer engañada, es un presagio de lo que está por venir. En lugar de ayuda, la mujer se encontrará con negativas y burlas. Esto la catapultará a una búsqueda del tipo laberíntico muy común dentro del gótico. “By striking so cruelly at her fragile dignity, James Harries sends his fiancée on a tortured journey as painful as the ship voyage to hell described in the Child Ballad.” (Hall: 13)

La mujer visita seis lugares antes de dar con el paradero de su prometido. En todos estos, se confronta con personas que son en su mayoría hombres y quienes además la juzgan por su aspecto y, sobre todo, por sus acciones (después de todo en la época era socialmente cuestionable para una mujer estar persiguiendo a un hombre). En el kiosko de revistas por ejemplo, se encuentran dos hombres que de inmediato se dirigen a ella con la palabra “Lady” (20). Uno podría pensar que el epíteto es usado, más allá de dirigirse a ella respetuosamente, para

recordarle a la mujer desesperada cómo debe de comportarse— o sea como una dama—. A pesar de todo, los hombres le proveen de información sobre el paradero de su prometido, no sin antes reírse a sus expensas:

The man who had been standing behind her looked at her over his shoulder and then he and the newsdealer looked at one another. She wondered for a minute whether or not to tip the newsdealer but when both men began to laugh she moved hurriedly on across the street (21).

Más adelante, la mujer entra en pánico debatiéndose si ir a la policía. Sin embargo, se acobarda al último minuto . Después de todo, es ridículo informar a los oficiales que está buscando a un hombre que se tenía que haber presentado para casarse con ella. A este respecto, destaca el siguiente párrafo:

And then thought, What a fool I'd look like. She had a quick picture of herself standing in a police station, saying, "Yes, we were going to be married today, but he didn't come," and the policemen, three or four of them standing around listening, looking at her, at the print dress, at the too bright make-up, smiling at one another. She couldn't tell them any more than that, could not say, "Yes, it looks silly, doesn't it, me all dressed up and trying to find the young man who promised to marry me, but what about all of it you don't know? I have more than this, more than you can see: Talent, perhaps, and humor of a sort, and I'm a lady and I have pride and affection and delicacy and a certain clear view of life that might make a man satisfied and productive and happy; there's more than you think when you look at me. (23)

Con el párrafo pareciera que la mujer está diciendo: 'soy algo más que sólo una candidata al

matrimonio' o bien, 'tengo una valía más allá de ser la mujer de alguien'. "From the start, the oppression and "othering" of the female seen from her point of view has been a principal Gothic subject, even to the point of depicting her reduced to an object of exchange or the merest tool of child bearing between men" (Hogle: 10). Tal como lo menciona Hogle, la protagonista de "The Daemon Lover" hace una travesía donde el dominio masculino está totalmente presente y ella es puesta como un objeto de intercambio entre los mismos varones de la comunidad. Esta condición se enfatiza al regresar a su departamento, después de que le informan que un hombre de traje azul subió por la avenida rumbo a su casa — "That's right," the old man said. "Which way did he go? Straight on up the avenue?" "That's right," the old man said. "Got a shine, had his flowers, all dressed up, in an awful hurry. You gotta girl. I thought." (24). Sin embargo, cuando entra a su vivienda no encuentra a nadie esperándola. El departamento se encuentra "silent" y sobre todo "barren" (25). Esta última palabra ('barren') por supuesto, alude directamente a la situación de la mujer, quien está soltera y por ende sin posibilidad de hijos (en éste contexto, la mujer no tiene otro uso social). Más adelante, ante su imposibilidad de integración a la sociedad, su "esterilidad" es mencionada otra vez cuando sale de nueva cuenta a buscarle. En las escaleras de entrada al supuesto domicilio de James Harris, se encuentran una mujer, su bebé y un niño de 12 años. Es decir, en pocas palabras la mujer, es confrontada de manera visual con aquello a lo que nunca podrá acceder: a una familia.

Una vez más, la protagonista se enfrenta a la poca empatía de la gente. Aunque uno esperaría ver un poco de ayuda, por lo menos de parte de su mismo sexo, la madre parece hastiada y con pocas ganas de ayudarla — "Listen," the woman said tiredly, "The kid has his

bath at ten. Would I see strange men walking around? I ask you.” (26). Una vez más el dominio masculino es ejercido en el cuento. De la misma manera que en “The Lottery”, donde los que preparan la lapidación final son los niños, en “The Daemon Lover” el nene de doce años es el que proporciona la estocada final para la pobre mujer. Aunque le dice al final dónde se encuentra James Harris, no deja de hacerle la misma pregunta una y otra vez: “You gonna divorce him?” (26). Esto por supuesto no sólo exacerba la angustia y ansiedad de la protagonista. Ahora no sólo teme que ha sido plantada en el altar, sino además tiene fuertes motivos para sospechar que existe otra mujer además de ella. O quizá peor, ella es literalmente la ‘otra’ mujer. La escena cierra con el niño gritando en medio de la calle “She’s got something on the poor guy”, and the woman rocking the baby laughed.” (27). No obstante, a pesar de todas las burlas y la vergüenza, la mujer nunca encuentra a su prometido. Tan sólo consigue enfrentarse a una puerta cerrada y risas que se oyen del otro lado de la misma; como si estuvieran burlándose de ella. La mujer se hunde en la obsesión, regresando todos los días después del trabajo para intentar una y otra vez que le abran la puerta, sin éxito.

Más allá de que el narrador nunca menciona el nombre de la protagonista, ella misma tampoco lo dice. Aunque el lector podría preguntarse durante todo el texto ¿Por qué la mujer no les dice a las personas a las que confronta: “soy su hermana”, “soy su prima”, etc? — algo que no la exponga y a la vez la ayude a obtener las respuestas que requiere, la mujer no dice nada, permaneciendo sin nombre y en un limbo civil. Es decir, además de ser la Otra, no tiene identidad. El tema de la identidad no sólo es importante para la ficción gótica, sino también para la ficción de Jackson. Casi todas las protagonistas de esta autora se preguntan incansablemente

‘Do you know who I am?’. De hecho “rare is the Jackson heroine who knows who she truly is.” (Murphy: 20). En este cuento, el tema de la identidad es una pieza fundamental y un efecto colateral a su otredad. Aunque ahora es algo opcional, debemos tomar en cuenta que en la época de los cincuentas cualquier mujer norteamericana que se casaba adquiría el apellido de su marido le gustase o no. Al casarse, la mujer sin nombre no sólo se volvería “Mrs Harris” (por poner un ejemplo), sino que además el apellido la validarla ante la sociedad. Un detalle a notar a este respecto, es que la mayoría de los personajes no tienen nombre. No obstante, las únicas dos mujeres cuyos nombres son mencionados son: la esposa del conserje, “Margie” (Jackson: 15) y la Señora Royster. Ambas, *mujeres casadas*.

Así pues, podría decirse que la búsqueda de la mujer no sólo es por el hombre que la dejó plantada sino también para saber quién es ella y su lugar en la sociedad. Considerando este último detalle, la constante pregunta por parte del adolescente sobre si se va a divorciar, se antoja irónica. Si ella pudiese divorciarse de James Harris, su situación sería un poco menos grave. Por lo menos sería la Señora Harris y no la mujer sin nombre y solterona de treinta y cuatro años que es. Incluso con el escándalo que el divorcio podría ocasionar en la época, ella siendo la mujer engañada habría tenido un lugar en la sociedad de antemano. No obstante, al cerrar el cuento la protagonista está por enfrentarse a lo peor. Cuando toca la puerta del departamento de Harris nadie contesta — “She knocked and waited, and knocked again, but there was silence” (27). Al tratar de buscar a alguien que le dé respuestas en el piso superior, se encuentra con un animal: una rata “sitting very close to here, near the wall, its evil face alert bright eyes watching her” (27). Por supuesto, es imposible no pensar que la rata es una metáfora de la verdadera

naturaleza de James Harris, quien esquivo, se apareció como todo un oportunista y se escabulló sin más aspaviento. De acuerdo con Nakagawa, en los *romances* “in order to reconcile with the fact that the heroine accepts the possibly dangerous demon lover, she deploys the strategies to tame his fearful sides by understanding supposedly the “true” nature of him” (58). Pero en el cuento de Jackson no hay dicha reconciliación. Mientras que la mujer se confronta de manera simbólica a la verdadera naturaleza de su amante demoníaco —finalmente entendiéndolo que le sucedió—, termina con las manos vacías. Lo que es peor, la figura de la otredad se fortalece al tener a esta mujer tocando desesperadamente *afuera* del departamento de Harris. Es una mujer pues, en las afueras de la sociedad y no importa que tan “firmly she knocked” nunca se le permitirá entrar.

Aunque la ficción de Jackson tiene un foco en las mujeres que por alguna razón son perennes extranjeras y en pocas palabras “social misfits” (Carpenter: 145), también se enfoca en “heroines that blur the line between fantasy and reality: Not quite sane enough to fit in either” (Murphy: 106). Esto es extremadamente importante en esta historia. Mientras que James Harris es la palanca que desarma psicológicamente a la protagonista y la envía en una búsqueda de su identidad, también es una figura que cuestiona la salud mental de la misma. El cuento nos confronta con la posibilidad de que quizá, a pesar de la plausibilidad del evento, éste no sea del todo real. Por ejemplo, la historia abre con: “She had not slept well”, “She had slept fitfully, stirring awake to open her eyes and look into the half-darkness, remembering over and over, slipping again into a feverish dream” (9). Aunque esto puede ser la consecuencia de los nervios por la fecha, desde el inicio la protagonista está físicamente desgastada. Más adelante ella

admite, mientras se sirve café, que tampoco ha comido y que ha consumido estimulantes sin parar: “I’ll have a headache if I don’t get some solid food soon, she thought, all this coffee, smoking too much, no real breakfast” (10). Cuando se sienta a esperar a que llegue su prometido “she tried to think of Jamie and could not see his face clearly, or hear his voice” (12).

De esta manera, el cuento pone en duda a la protagonista. Quizá, el tema del prometido desaparecido sea tan solo una alucinación por excesos de cigarro y café, o bien histeria de solterona. Sin embargo, dentro del monólogo interno de la mujer siempre hay una justificación que explica la plausibilidad de los eventos. Tal es el caso de la inhabilidad que siente al no poder recordar la cara o la voz del hombre que ama. A este respecto, ella nos dice: “It’s always that way with someone you love, she thought” (Jackson: 12). También es cierto que, cuando se ha estado despierto casi toda la noche consumiendo café y cigarrillos sin parar, cualquiera estaría físicamente desgastado y en un estado de confusión. El cuento juega con el lector con respecto a la cordura de la protagonista en un vaivén entre la realidad y la fantasía. Es importante recordar que:

Some searches for the domestic and familial lead Jackson’s characters into the realm of the fantastic, resulting in tales which contain what Tzvetan Todorov and others consider the primary themes of fantastic discourse: Metamorphosis; “Pan-determinism” (special Causality); “Fragmentation and multiplication of the personality; the collapse of the limits between subject and object... and the transformation of time and space” (Egan: 159)

Mientras que el cuento avanza, la figura de James Harris se convierte en un espejismo el cual

ni la protagonista o el lector pueden dilucidar del todo. El prometido es tan sólo “El hombre del traje azul” a quien además tan sólo se le describe como: “Tall fellow, blue suit” o bien “writer” (21). De ahí en fuera, la figura de James Harris es una figura conformada en el ensueño. Si a esto le agregamos la insistencia de la mujer repitiendo compulsivamente que “This is my wedding day” (11) y a su vez, su sorpresa absoluta ante la fecha —“Is it really *true*?” (12), no es imposible terminar con la conclusión de que quizá Harris nunca existió. El cuento entonces funciona en dos capas: en una existe el innegable horror doméstico que sería para cualquiera ser plantado el día de la boda. Por otro lado, James Harris puede ser interpretado como una figura alegórica del deseo implícito de toda mujer por alcanzar ese ideal de matrimonio y, a su vez, el terror de no poder lograrlo. James Harris, como figura, conforma un delicado balance y ella “like most of Jackson’s protagonists, loses her customary equilibrium when a totally unexpected counterforce destroy the hard won balances.” (Hall: 12)

Al final, como puntualiza Todorov, el lector tiene que tomar una decisión junto con la protagonista de lo que es real o no — sin importar si el personaje mismo ha decidido, si los eventos presentados pertenecen a lo fantástico o a lo real (41). En el caso del cuento, la decisión tomada redundará sobre la existencia de James Harris².

² Durante la realización de este capítulo di a leer el cuento a cinco mujeres y a cinco hombres que nunca habían estado en contacto con la obra de Jackson. Al término de su lectura, cuatro de cinco hombres me indicaron que James Harris no era real (aunque algunos mostraron dudas y decidieron leer el cuento dos veces). Unos me indicaron que James Harris era tan sólo una metáfora de la soledad de la mujer y un ideal que no se cristaliza del todo. A la mayoría de las mujeres no obstante, se les tuvo que hacer la pregunta puntual sobre si James Harris en efecto existía. Lo que pretendo enfatizar aquí, es la diferente apreciación que los dos sexos pueden tener del personaje y el impacto que el mismo tiene a nivel de género.

De cualquier manera, si James Harris es real o no, es algo irrelevante para el significado del cuento. Al final la mujer *es* perseguida por una sociedad que la juzga ya sea por no estar vestida de acuerdo a su edad, o por perseguir a un hombre (o bien una quimera), o por no ser la mujer que debería ser a sus treinta y cuatro años de edad. Tal como puntualiza Nakagawa, “James Harris terrorizes the unnamed heroine in his absence and controls her life with the web of fears that surround her, just by making her realize what kind of world she lives in.” (69)

Capítulo V

La Casa: *The Haunting of Hill House*

“I have written myself into the house”

Shirley Jackson, 1963

“La Casa” figuró como un elemento principal en tres novelas de Jackson: *The Sundial* (1958), *The Haunting of Hill house* (1959) y *We Have Always Lived in the Castle* (1962). Aunque en todas la edificación es el lugar donde se desarrolla la mayor parte de la trama, en *Hill House* la casa es un personaje por sí mismo. Gracias a este pequeño giro en el uso del inmueble, la novela se convirtió en un clásico instantáneo “on a par with Henry James’ *The Turn of the Screw*” (Franklin: 409). A la fecha, *Hill House* sigue siendo considerada no sólo su mejor novela, sino también la de mayor influencia a nivel literario.

En el Gótico Americano, el elemento de la casa funcionó desde sus inicios como un sustituto al estereotípico castillo inglés. La transición del castillo a la casa en Norteamérica no se dio simplemente en virtud de que ésta era la edificación disponible en el nuevo mundo. Muy por el contrario, el proceso de ‘asimilación’ se dio de manera introspectiva. Cuando los primeros pobladores llegaron al nuevo continente, se enfrentaron a la vastedad de la naturaleza salvaje. Las tierras vírgenes así como los pobladores hostiles e ‘incivilizados’, proveyeron a los Puritanos de un miedo terrible hacia lo desconocido; sobre todo (y es que hay que enfatizar), a lo que venía del exterior. Obras como *Wieland* de Charles Brockden Brown (1796) no obstante, proponían

una perspectiva nueva. Ésta era que el peligro no venía exclusivamente de lo externo; tampoco provenía de aquellos indios o de las tentaciones del mundo exterior que uno como Puritano debería combatir a toda costa. Por el contrario, éste se podía encontrar en la misma casa del colono. O lo que es peor: dentro de uno mismo.

Éste último concepto fue retomado y ahondado por Nathaniel Hawthorne quien confrontaría a sus personajes con un peligro inmediato que se encontraba no sólo dentro de la comunidad, sino posiblemente dentro del hogar. Tal cómo lo dijera Lloyd en su libro *American Gothic Fiction*, “if the devil lurked in the wilderness for American Gothicists he might more easily be found nearer to hand- at home” (Lloyd-Smith, 94). Gracias a esta introspección en el curso del siglo diecinueve, el Gótico Americano se mudó a la comodidad del hogar “shedding the exotic locations and extreme caricatures of say, *The Monk*, *Malmoth the Wanderer* or later *Dracula*, in preference for a more domestic unease and psychological Gothic, with close relation to the uncanny and the Ghost story” (Lloyd-Smith, 95). La casa entonces se convierte en uno de principales centros de trauma, y con ella la ‘pesadilla doméstica’ (o ‘domestic nightmare’), se posiciona cómo una de las líneas argumentales más socorridas dentro de el Gótico Norteamericano. Así, dentro de éste ‘Gótico Doméstico’ (también conocido como ‘Domestic Abjection’) el término Uncanny tomaría relevancia.

Quizá el mejor ejemplo de horror doméstico en sus primeras etapas sea el cuento icónico de Edgar Allan Poe “The Fall of the House of Usher” (1839). En este cuento, se planteaban personajes no sólo atrapados dentro de los confines de una casa decadente y casi en ruinas, sino

cuyo horror provenía en realidad del encuentro temido entre los miembros de la misma familia. Poe no obstante, iría más lejos haciendo de la casa Usher un personaje por sí mismo. Así, la vivienda sería más que una edificación, convirtiéndose en un avatar de sus habitantes: Su fachada sombría, cuarteada, reflejada en el oscuro lago que queda al frente de la misma, funcionaría no sólo como la representación de la decadencia del linaje familiar, sino también cómo una representación tangible del estado mental de los gemelos Roderick y Madeline Usher. Este entrelazamiento psicológico de la casa con sus habitantes ocasionaría un cambio importante, no sólo en la tendencia del horror doméstico, sino también en el uso de la misma casa en las historias Góticas posteriores. Escritores tales como Henry James (*The Turn of the Screw*, “Jolly corner”), Charlotte Perkins Gilman (“The Yellow Wall Paper”), Eudora Welty (“Clyte”), William Faulkner (“A Rose for Emily”, *The Sound and the Fury*) y por supuesto la misma Shirley Jackson, seguirían los lineamientos de Poe en tanto a sus “tales of deranged narrators and their houses as embodiments of their psyches” (Lloyd-Smith, 103), donde lo ‘familiar’, lo ‘conocido’, lo que se encuentra dentro de la casa, sería lo que causaría horror para la imaginación Norteamericana.

La casa se convirtió *de facto* en “The hero of the Gothic Novel” (Palmer, 169). Es en este espacio, a final de cuentas, donde inequívocamente se exploran “the isolation, and narcissism of its protagonists and their antagonistic relations with the primary social unit, the family” (Palmer, 169). La casa refuerza este aislamiento intensificando el miedo hacia las situaciones o los eventos presentados en el texto. Además, funciona por sí misma como una poderosa e imponente imagen, pues tal como lo puntualiza Jung en su libro *The Archetypes and the Collective*

Unconscious (1959), “The house is the representation of the self” (Jung, 47). A sugerencia de Poe en “The Fall of the House of Usher”, la edificación comenzó a perfilarse como una metáfora del estado mental de los personajes que la habitan. De esta manera, cada uno de sus rincones toman relevancia dentro de la trama. La casa puede ser en su totalidad una representación del subconsciente de sus habitantes así como sus cuartos, con sus puertas perfectamente cerradas, el símbolo de los distintos secretos ocultos que alberga no sólo cada personaje dentro de su recóndita mente (the uncanny), sino también secretos que conforman parte de un legado familiar ya olvidado (o quizá oculto a propósito). En sí, ningún detalle concerniente a la disposición del inmueble (localidad, decoración de los interiores, lugares recurrentes donde los personajes interactúan o, en su defecto, donde permanecen separados del resto de la familia), puede ser tomado a la ligera. Éstos proyectan de mayor a menor medida un aspecto relevante de los miedos o deseos de sus moradores.

The Haunting of Hill House: “is Shirley Jackson’s most Gothic novel. As it features her fullest development of the house as a metaphor for the disunified subject” (Hattenhauer: 155). Esta novela muestra, además, el refinamiento de la escritora en cuanto al uso de su espacio diegético predilecto (es decir, la casa), mismo que se extiende a los inicios de su carrera. Es importante hacer énfasis en que sus cuentos cortos, tanto como sus crónicas familiares, se centran en mujeres (en su mayoría amas de casa) cuyas tramas narran diversas situaciones domésticas. Es decir, para Jackson, “Her preoccupation with the roles that women play at home and the forces that conspire to keep them there” era fundamental (Franklin: 409); no sólo por su contexto socio cultural sino también, como ya hemos explicado, por su propia experiencia de

vida. De esta manera, *Hill House* como novela es “a coded commentary on the pernicious effects of domestic ideology upon those who buy into the fairy tale that the single-family dwelling both embodies and perpetuates” (Downey: 295)

Hill House narra la historia de Eleanor Vance, una mujer de 32 años quien después de estar cuidando a su madre enferma por once años, decide aceptar la invitación del Doctor Montague para ir a quedarse todo un verano a Hill House. La propiedad, no obstante, no es una casa veraniega. Ésta posee la fama de ser una de las edificaciones más encantadas de la zona y la cual ha traído tragedias a todos aquellos que la han habitado desde su construcción. El Doctor Montague (antropólogo de profesión), convoca para el estudio de la propiedad a personas que hayan estado envueltas en situaciones paranormales. Montague envía cartas a lo largo y ancho del país, recibiendo respuesta sólo de dos mujeres: Eleanor y Theodora. Ambas mujeres, estuvieron envueltas en sucesos inexplicables: mientras que Eleanor estuvo involucrada en una repentina lluvia de piedras que cayó sobre su propiedad cuando niña, Theodora posee habilidades telepáticas. A la pequeña comunidad de aventureros parapsicológicos se les une el heredero del predio, Luke Sanderson. Sin embargo, éste no asiste por sus habilidades psíquicas. Ya que Hill House tiene una muy mala reputación, él está ahí para prevenir que cualquier cosa mala le pase a la propiedad a manos de los visitantes.

A pesar de las miles de advertencias de los lugareños haciendo énfasis en que la propiedad es “mala”, el grupo se instala para comenzar su estudio de lo paranormal. De inmediato, la casa comienza a mostrarse tal como es: una entidad en efecto maligna y sobre todo, traicionera. Muy a pesar de que todos son víctimas de los eventos paranormales (que parecen acontecer en su

mayoría por las noches), la casa comienza a enfocarse en Eleanor. Ella termina atormentada de múltiples maneras hasta que el Doctor Montague decide sacarla de la propiedad para mantenerla a salvo. Sin embargo, cuando está por irse, Eleanor termina matándose estrellando su coche en un árbol dentro de las inmediaciones de Hill House ante la mirada atónita de todos los presentes.

Desde sus inicios, la casa es descrita no como un mero edificio, sino como una entidad viva.

El libro abre con la siguiente frase:

No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silences lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone. (1)

Como podemos ver, la autora provee al edificio de una conciencia corrupta (“not sane”). Puntualiza además que, dentro de este espacio torcido, solo existe la oscuridad (“darkness”). Además, cualquier cosa que exista, sí es que existe, lo hace sin ningún tipo de compañía (“whatever walked there, walked alone”). Es decir, enfatiza no sólo la locura de la casa sino, a su vez, la vasta soledad de la misma. En conjunto, el primer párrafo predispone al lector no sólo a una casa que es de hecho de naturaleza ‘mala’, sino también a una historia de fantasmas cuya separación entre las fronteras de la mente (tanto humana como no humana) y el mundo exterior se convierte en un elemento clave dentro de la historia

Hill House no sólo posee características mentales definidas, también tiene atributos físicos que son descritos como si de una persona se tratase. Por ejemplo, cuando Eleanor ingresa a la casa por primera vez la fachada es descrita con una cara (“face”) de maldad; una cara que pareciera “awake, with a watchfulness from the blank windows and a touch of glee in the eyebrow of a cornice” (24). La estructura de este ser vivo no sólo es displicente ante cualquier persona que la observa, también es propensa a actitudes humanas: la casa es “arrogant and hating”, “never off guard”, “without concession to humanity”, “deranged” y siempre está “looking down” a cualquier persona que pase por sus puertas (25). Incluso el corazón de la casa, descrito con la palabra “heart of the house” (119), es “deliberadamente frío” hacia las personas. Dichas facultades humanas se acentuarán a lo largo de la trama desde que los personajes entran en la casona. Éstos mencionarán recurrentemente como la casa los puede oír — “the house listened with attention to her words understanding, cynically agreeing, content to wait” (96), o puede sentirlos dentro de sí caminando en sus pasillos, etc — “And the monster feels my tiny little moves inside”, “Around them the house steadied and located them” (29, 41).

Además de la naturaleza demente de la casa y su semblante hosco hacia cualquier persona, el interior de Hill House es todavía menos hospitalario. El ambiente dentro de la casona es opresivo y claustrofóbico. Los interiores son descritos con palabras tales como “dark”, “heavy”, “closed” y siempre bañada por “deep shadows”. De tal manera que las escaleras son pesadas, todas las puertas están cerradas y los pisos pulidos, en lugar de reflejar la luz, sólo reflejan las más oscuras sombras. Por si esto no fuera suficiente, la misma construcción del recinto es chocante a la vista. Eleanor al entrar “had a quick impression of the builders finishing off the second and third stories of the house with a kind of indecent haste, eager to finish their work without embellishment and

get out of there” (27). Sea por la premura de los albañiles por salir de la casa lo más rápido posible o por la misma naturaleza trastocada del recinto, la propiedad es descrita en conjunto como fallida: “it had a faulty design which left it chillingly wrong in all its dimensions, so that the walls seemed always in one direction a fraction longest than the eye could endure, and in another direction a fraction less than the barest possible tolerable length” (29). No obstante, el Doctor Montague les explica que existe una razón para el diseño extraño de la propiedad. La casona, estaba destinada a ser un lugar de entretenimiento como la mansión Winchester. Por tal motivo, “every angle is slightly wrong”, “actually a fraction of a degree off in one direction of another”. Esto resulta en que toda la propiedad “add ups to a fairly large distortion in the house as a whole” (77). A este respecto, los ángulos dispares en la construcción podrían ser un reflejo físico que demuestra de manera tangible la mentalidad desencajada del recinto. Como lo puntualiza Parks, la casa termina siendo, en pocas palabras, un avatar del “microcosm of the madness of the world” (243). Por otro lado, la primera impresión de Eleanor con respecto a la misma inconexión de su estructura y a lo claustrofóbico de la casona, se enfatiza con el hecho de que ninguna puerta *puede* permanecer abierta sin que la *mantengan* abierta a la fuerza. Esto empeora cuando al explorar la casa, los personajes se encuentran con que el diseño de Hill House es una espiral. El diseño en hélice termina propiciando cuartos internos que no tienen ni ventanas ni puertas que den al exterior. Como resultado las habitaciones que dan al interior están conectadas entre sí. Los personajes pues, se adentran en una propiedad concéntrica como si estuvieran caminando en las entrañas de un animal que eventualmente podrá, si se lo permiten, devorarlos.

Finalmente, la casa es descrita como una “Mother House” (Jackson: 156). Es importante

detenernos en este punto pues para Jackson, como ya lo hemos mencionado en el capítulo anterior, la figura de la madre es importantísima en sí misma. ‘La madre’, aunada al elemento de ‘la casa’, es un punto central en la trama de *Hill House*. No obstante, este enlace entre la casa-madre no es exclusivo de la ficción de Jackson. Muy por el contrario, la relación cuasi simbiótica entre ambos términos ha sido ampliamente discutido y usado en especial en obras del gótico femenino.

Desde el inicio, el gótico se definió como la búsqueda o bien “the recovery of a lost or hidden maternal origin by both women and men” (Hogle: 10). El linaje patriarcal en juego quedaba “explicitly dependent on and rooted in the unpredictable possibilities of forgotten, but finally uncovered womanhood” (Hogle: 10). Desde la obra de Walpole, la madre (o el ente que procrea), se convierte en un elemento intangible que se oculta en los pasillos laberínticos del castillo o la casa y al que los personajes buscan incansablemente para asegurar no sólo el linaje, sino también su propia identidad. En obras posteriores, la búsqueda de esta figura materna se intensifica tomando distintas vertientes para dar variedad a la trama gótica. Aunque los críticos masculinos insisten en interpretar al gótico tan sólo como un “Oedipal conflict in the middle class-family” (Hogle: 5) — en el que en algún momento el hijo tratará de matar al padre, o la mujer querrá liberarse del yugo patriarcal, ambos sintiendo remordimiento por sus deseos— para el Gótico Femenino, dicha apreciación es un dictamen superficial que además sólo sirve para encapsular (¿o podremos decir ‘to house’?) otro de tipo de verdad más inquietante. Aquí, detrás de la autoridad patriarcal, “lies the maternal blackness, imagined by the gothic writer as a prison, a torture chamber” (Kahane: 336). “The maternal blackness” toma relevancia en especial para los

personajes femeninos. Estos, por ser mujeres, sostienen una relación más compleja con la figura de la madre quien en el texto gótico regresa al escenario como un elemento “uncanny”. Según el psicoanálisis, la madre y el hijo están relacionados por medio de un lazo simbiótico donde los límites entre éstos son imperceptibles. Al no existir esa frontera de la separación de un individuo a otro, la madre y por ende su cuerpo, es concebida como “both our habitat and our prison” (Kahane: 337). Conforme pasa el tiempo, el niño es capaz de diferenciar a aquella otra que es su madre. Sin embargo, esta diferenciación se da de manera distinta entre hombres y mujeres: “while the male child can use the very fact of his sex to differentiate himself from this uncanny figure, the female child, who shares the female body and its symbolic place in our culture, remains locked in a more tenuous and fundamentally ambivalent struggle for a separate identity” (Kahane: 337).

La casa entonces se despliega como abanico en el Gótico Femenino. No sólo funciona como el espacio “symbolically loaded, physically resonant, associated with familiar inheritance” (Davison: 53); es decir, como una ‘prisión doméstica’, sino también como “a parent or a body, a total environment in one-to-one relation with the victim, like the all-powerful mother of early childhood” (Holland-Sherman: 283). Así mismo, también se convierte en un signo de interrogación donde la mujer se enfrasca en una “exploration of the relation to the maternal body that she shares, with all its connotations of power over and vulnerability to forces within and without” (Kahane: 338). El horror doméstico adquiere una nueva luz bajo estas variantes ya que, la casa por sí misma, se convierte en un ente que acechará a las mujeres que la habitan a lo largo de la trama.

Esto último es crucial en la ficción de Jackson. En casi todas sus novelas, la madre es una figura apabullantemente presente (aunque esté muerta) y que produce una presión constante sobre la psique de sus protagonistas. Por ejemplo en *Hangsmán* (1951), la protagonista Natalie Waite tiene que lidiar con una madre que siempre la está criticando. Sobre todo se la pasa recordándole todos los sacrificios que su familia ha hecho para que ella pueda ir a la universidad. En *The Bird's Nest* (1954), por el contrario, la madre es una figura ausente. La falta de la madre, ocasiona que la protagonista Elizabeth tenga una fragmentación de personalidad (debido a que ella no puede reconocer o reconciliar el asesinato de su propia madre). La división de su propia identidad, tanto por la culpa como también por el anhelo de la madre muerta, es uno de los elementos principales de la trama de esta novela. Al final, el conflicto es resuelto cuando la hermana de su madre (de nombre Morgen) suplanta el rol de su progenitora muerta. Morgen, junto con su psiquiatra (de nombre Victor), asumirá el rol de padres. Elizabeth entonces es rebautizada como “Morgen Victoria”; esto como símbolo de opresión y de total aniquilación a su propia identidad. Posteriormente Jackson comenzaría a experimentar con la relación madre e hija en sus diversas historias cortas hasta llegar a usar la casa como “the precariousness of female selfhood” (Rubenstein: 133).

Sin embargo, aunque podemos observar otras historias góticas dentro del repertorio de Jackson donde la casa toma relevancia, no es sino hasta *The Sundial* donde la estructura adquiere un doble significado. Por primera vez podemos observar como la edificación comienza a convertirse en una representación de la psique de sus habitantes. En el caso de esta novela, la casa “embodies the legacy of the all-powerful parents lodged within and insecurely developed

self” (Rubenstein: 133), es decir, se convierte en una fortaleza contra el mundo hostil que la rodea. Este tema es reforzado aún más porque la protagonista, Fanny Halloran, anhela a su madre que murió años atrás. No obstante, dentro de la trama la figura de la madre es representada por la cuñada de la protagonista: Orianna Halloran. Ella actuará como una madre tiránica y controladora quien además se considera a sí misma como la matriarca de la familia. Toda la novela entonces girará alrededor de la tensión entre “madre” e hija. Al final el conflicto tiene una solución por medio del asesinato de Orianna, o sea, por medio de la aniquilación de la figura materna.

En Hill House por el contrario, la casa descrita dentro del texto como una “Mother house” funciona “figuratively as the externalized maternal body, simultaneously seductive and threatening” (Rubenstein: 135). Al centro de esta casa-madre se encuentra la protagonista Eleanor Vance, una mujer que llega a las puertas de Hill House al morir su propia madre controladora. En ella podemos ver además varias similitudes con las protagonistas tanto de “The Daemon Lover” como de “The Lottery”. Por ejemplo Eleanor, como la protagonista de “The Daemon Lover”, es una Otra. En este caso, Vance no es nada más una forastera para la comunidad en la que se desenvuelve, sino lo es también para su núcleo familiar (su hermana la desprecia y la tiene como arrimada en su casa). Cuando decide ir a Hill House, una de sus motivaciones principales es encontrar un lugar para sí misma: “I might just go along to Hill House, where I am expected and where I am being given shelter” (11). Sin embargo, como sucede con la protagonista del amante demoníaco, Eleanor nunca logra ser socialmente aceptada, ni siquiera por la comunidad pequeña que se forma con el grupo de investigación del Doctor Montague. Su búsqueda termina en la muerte y en la aniquilación de sí misma por medio del

suicidio. Asimismo, Vance también evoca al la mujer lapidada en “The Lottery”. A final de cuentas no hay que olvidar que ella asiste a Hill House por un evento paranormal en específico: una lluvia de piedras que cayó sobre su casa cuando ella era niña. El texto indica que la ‘lapidación’ paranormal cayó durante tres días y que Vance y su hermana “were less unnerved by the stones than by the neighbors and sightseers who gathered daily outside” (11). Tal como sucediera en el cuento de la lotería, la lluvia de piedras es minuciosamente observada por los vecinos ante la histérica insistencia de la madre que decía: “all of this was due to malicious, backbitting people on the block who had had it in for her ever since she came” (11). Pareciera con esta cita, que la madre de Eleanor es la señora Hutchinson reclamándole a la comunidad por la lapidación injusta con la que cierra el cuento.

Así pues, tomando en cuenta que Eleanor es una mujer que busca asilo, la novela hace hincapié en mostrarla como una niña que está perdida. Esto es muy notorio desde el inicio de la novela, tanto de manera tangible como simbólica. Antes de llegar a la casa, Eleanor se encuentra en el pueblo de Hillsdale con una familia que tiene una niña que no quiere tomar su leche por no tener a la mano su “cup of stars” favorita (14). Antes que sentirse identificada con los adultos que la rodean, Eleanor muestra absoluta simpatía por la menor, mencionando incluso que *ella misma* también necesita una taza de estrellas — “indeed yes Eleanor thought; indeed, so do I; a cup of stars, of course (14). Como puntualiza Rubenstein:

Eleanor appropriates the image of the child’s magical milk cup with this suggestive sense of the mother’s absent and idealized nourishment. The very fact that Eleanor never possessed such a cup but makes it hers in imagination, referring to it several times, betrays her distance from and longing from maternal nurturance. (136).

Después, al llegar al frontispicio de la propiedad, Vance es confrontada con un picaporte que tiene la forma de la cara de un niño — “She brought her hand up to the heavy iron knocker that had a child’s face” (25). Uno podría inferir con este detalle que, de manera simbólica, Eleanor está siendo señalada como una hija más de la casa; una hija que regresa al hogar después de mucho tiempo de estar ausente. Esto se refuerza con los mensajes que posteriormente aparecerán en las paredes pidiéndole que regrese a casa : “Eleanor come Home” (107). Más adelante, Eleanor miente sobre su edad diciendo que tiene treinta y cuatro cuando en realidad tiene treinta y dos. Sin embargo, Theodora la confronta diciéndole: “And you look about fourteen” (101).

No obstante, Eleanor no es sólo una niña perdida, ella es también una figura que representa a una mujer que ha sido abusada por años. La primera vez que la autora describe a Eleanor, lo hace de la siguiente manera: “Without ever wanting to become reserved and shy, she had spent so long alone, with no one to love, that it was difficult for her to talk, even casually, to another person without self-consciousness and an awkward inability to find words.” (3). Eleanor es pues una niña no sólo perdida, sino una mujer que está tratando de descubrir el mundo que la rodea. Sin embargo, como existe un trauma, Eleanor necesita reafirmarse a sí misma que no sólo hace lo que hace por que “I am a grown up and I know the values of things” (10), sino que también puede y debe hacer lo que esté en su poder para recuperar “all those wasted summers” (10) para así finalmente ser libre. Es de esperarse entonces que Eleanor no pueda integrarse socialmente debido al trauma sufrido por la relación tan complicada que tuvo con su madre; más aún si tomamos en cuenta que el abuso continuó por parte de su hermana y de su familia después de la muerte de su progenitora.

A este respecto, es importante tener en claro que Eleanor es ante todo un personaje que quedó trastornado por el abuso. Pero aunque sea representada en la novela como una niña perdida y una mujer abusada, no es total y completamente inocente. Su actitud es de hecho todo menos inocente. Como Hattenhauer indica, Eleanor odia a su madre, a su hermana y además es una mujer narcisista que fantasea con todo lo que la rodea, considerándose la elegida de la buena fortuna. Por ende, todos los demás están ahí para evitar que ella destaque (157). El personaje, además, miente sobre quién es y se fabrica un mundo de fantasía frente a sus compañeros en Hill House para mostrarse como mejor persona. Por ejemplo, a Theodora le dice que vive sola en un departamento como el de ella, aunque en realidad viva y duerma en un catre relegada a la esquina de la casa de su hermana. El tema de las mentiras, no obstante, va más allá que sólo quedar bien con los demás. Eleanor simplemente no quiere que nadie la vea como es, y cuando es confrontada con su realidad por cualquier miembro del grupo de investigación, ella termina despreciándolo. “In several of Jackson’s stories and virtually all of her novels, a woman’s troubled relation to her mother (whether alive or dead) or to a house or to “home” produces anxieties about the world that coincide with a central element in female gothic narratives, “fear of self” (Rubenstein: 144)

Posiblemente uno de los episodios más destacados en la novela es su conversación con Luke, donde ella le pide que le cuente algo que no sepan los demás de él a primera vista. La respuesta de él es sencilla y tajante: “I never had a mother” (122). Con su respuesta, Eleanor siente que Luke está tratando de conseguir su simpatía de una manera barata y sin tacto. Para ella, su ‘queja’ de no tener mamá es una actitud egoísta. La percepción de la protagonista, se

enfatisa cuando Luke le indica que siempre quiso a alguien que le dijera qué hacer o cómo comportarse; alguien que “will make herself responsible for me and make me be grown up” (122). Eleanor toma el anhelo maternal de Luke como inmadurez y es incapaz de sentir simpatía por él (muy a pesar que ella misma anhela una madre que hubiese cuidado de ella). La escena cierra con Luke diciéndole “you were so lucky, you had a mother” (123). Esto es suficiente para que Eleanor desconfíe de Luke hasta el final de la novela, teniendo actitudes paranoicas para con él. A este respecto es necesario aclarar que la paranoia es una característica marcada en este personaje. A lo largo de toda la novela Eleanor vive cuestionándose si lo que hace o dice estuvo bien, si los demás se burlan de ella, la odian o sólo la están usando para sus propios fines egoístas. Esto obviamente ocasiona riñas con todos y cada uno de los personajes, cosa que en lugar de integrarla a la pequeña comunidad, la va aislando cada vez más.

El ser mentalmente inestable (como tantas otras protagonistas de Jackson), tiene como consecuencia que la novela se lleve a cabo en una línea delgada entre la realidad y la fantasía. Esto es reforzado ampliamente por medio del punto de vista de la narrativa (que se centra en Eleanor) y que además presenta a la casa como un doble de la psique de la protagonista. Si tomamos en cuenta que Eleanor trata por todos los medios no sólo de obtener su propia independencia sino también su propia identidad, y que la casa es una entidad viva que trata de atraparla, el lector constantemente se pregunta: ¿Qué es lo que realmente está pasando con los sucesos paranormales? ¿Son estos reales o solo una percepción paranoica de Eleanor a causa del trauma? Sin lugar a dudas, dentro de la diégesis se vuelve complicado separar los sucesos de la casa de lo que la misma Eleanor hace o dice, más aún cuando, a lo largo de toda la trama, está tratando de seguir dos deseos contrarios. Es decir, por un lado está tratando de separarse de

manera simbólica de su madre ahora ausente y, por el otro, busca una gratificación materna. Como lo puntualizaría Kahane: “As Jackson’s novel insists, the female Gothic depends as much on longing and desire as on fear and antagonism. Yet it frequently indulges some of the more masochistic components of female fantasy representing the pleasure of submission, it also encourages an active exploration of the limits of identity” (342)

La contradicción de ambos deseos (de separación y de gratificación con la figura de la madre), establece una lucha de poderes entre Eleanor y la casa. Desde el inicio, la casa establece sus intenciones tratando de atraerla para quedársela: cuando va a tomar su maleta que está en el piso antes de ser llevada a su habitación ve la “waving reflection of her hand going down and down into the deep shadows of the polished floor” (26). La descripción alude a que hay un intento de fusión con la estructura; un detalle que podría parecer insignificante pero que, conforme avanza la trama, se volverá un evento cada vez más recurrente. Después de este suceso, Eleanor se reafirma en sí misma que es una entidad distinta no sólo de la casa sino de todo lo que la rodea:

What a complete and separate thing I am, she thought, going from my red toes to the top of my head, individually am I, possessed of attributes belonging only to me (...) I am holding a brandy glass which is mine because I am here and I am using it and I have a place in this room. I have red shoes and tomorrow I will wake up and I will still be here (60)

Asimismo, cuando conoce a Theodora la toma como modelo a seguir para continuar con su proceso de independencia a nivel de identidad. Desde su primera aparición ‘Theo’ es descrita

totalmente distinta a Eleanor: “Duty and conscience were, for Theodora, attributes which belonged properly to Girl Scouts. Theodora’s world was one of delight and soft colors” (5). Theodora es sofisticada y sobre todo vive lejos de su familia. Es pues, en pocas palabras, su doble opuesto. Además, se infiere en el texto que es lesbiana. Mucho se ha hablado sobre la homosexualidad de Theo. Algunos críticos alegan que “Jackson’s portrayal of their relation recreates the terms of Eleanor’s relation with her mother, making overt the hidden force of her longing and her hatred” (Kahane: 341). Sin embargo, me atrevo a decir que la simbología es más bien una transgresión al típico modelo de familia americana. Eleanor podría haberse apegado a Luke y buscar un tipo de identidad con la validación del matrimonio (como sucede con la protagonista de “The Daemon Lover”). Sin embargo, Eleanor nunca fantasea con un matrimonio. Fantasea con un hogar donde es querida y bien recibida. El que sea apegada a Theodora me sugiere que la novela no sólo confronta al lector en sus “heterosexual conventions” (Kahane: 342) — más aún si tomamos en cuenta la época—. También, podría decirse, ataca al típico modelo doméstico al que Eleanor por ser mujer está destinada, es decir: confinada a un espacio doméstico como el resultado del rol de esposa (housewife) que se espera que tenga. En la adaptación fílmica de 1963, Eleanor le echa en cara en medio de una pelea a Theo que ser lesbiana es una “aberración”. No me parece un diálogo que sea tomado como una mera licencia de adaptación. Me parece que de hecho es un intento de apuntar con el dedo a todo lo que no se apegue al status quo de la época. Haciendo recuento, pareciera incluso que la única mujer que posee un tipo de vida fuera del estereotipo de ‘el ama de casa’ es Theodora misma. Si la comparamos con la señora Dudley por ejemplo, esto es aún más notorio. Dudley, podría decirse, representa al ama de casa por excelencia que funciona como un reloj bien aceitado. Ella mantiene la mansión limpia y los servicios de comida puntuales para quien visite. Sin embargo,

es una autómatas repitiendo el mismo discurso sobre los horarios de comida a lo largo de toda la trama. Al final, incluso si no vive en la casona, es parte integral del ambiente de Hill House. Eleanor por supuesto siente rechazo total hacia Dudley y simpatía absoluta (por lo menos en un principio) hacia Theodora, porque representa algo a lo que ella aspira ser.

No obstante, sus aspiraciones serán difíciles de concretar. La casa resulta ser un ancla muy fuerte para Eleanor, funcionando sobre todo como un espejo de su pasado: Así como Eleanor proviene de una casa cuya madre al morir dejó a dos hermanas peleando por bienes, Hill House posee dos hermanas en la misma situación. Aunque Eleanor y su hermana pelean por un bien menor (los derechos de propiedad de un coche), las hermanas Crain, hijas del fundador de Hill House, vivieron peleándose por quien era la heredera legítima del predio. De la misma manera, así como la hermana de Eleanor es casada y Eleanor es considerada una solterona, una de las hermanas Crain se casó y la segunda “was crossed in love” (56). La hermana solterona terminó teniendo una acompañante que fungió como enfermera y a quien se le heredó la mansión y tal como sucediera con Eleanor y su madre, “There were stories later of a doctor called too late, of the old lady lying neglected upstairs while the younger woman dallied in the garden with some village lout” (56). Aunque la acompañante terminó heredando Hill House (no sin tener problemas legales con la hermana menor por ello), termina suicidándose. No obstante, no es por la culpa que la mujer toma su propia vida. Muy por el contrario, su suicidio es provocado por los habitantes de Hillsdale quienes simpatizaban con la hermana menor “perhaps because the companion, once a village girl, was now lady of the manor (...) it was accepted locally that she had chosen suicide because her guilty conscience drove her to it.” (58). En este último punto, cabe notar que la comunidad Jacksoniana se hace presente; ésta aparece como en los cuentos

antes analizados como una muchedumbre iracunda contra una mujer a la que consideran ahora una Otra.

Los sucesos paranormales que se presentan en la casa son entonces “a series of supernatural occurrences that serve Eleanor as recognitions of her past” (Kahane: 342). Cuando llegan a lo que es designado como “The heart of the House” (un lugar extremadamente frío ubicado frente al cuarto del bebé), Theodora hace una broma mencionando que éste sería un buen lugar para “chill our beer” (88). Sin embargo, para Eleanor, el frío tiene un propósito y una actitud: “It doesn’t seem like an *impartial* cold,” Eleanor said, awkward because she was not quite sure what she meant. “I felt it as deliberate, as though something wanted to give me an unpleasant shock” (88). Si tomamos en cuenta que Eleanor es la hija perdida, pero además la hija que anhela a la figura materna, el que el frío sea ‘imparcial’ es muy significativo. Es como si la hija estuviera reconociendo que su madre tiene una actitud fría e indiferente hacia ella. Más adelante, Eleanor seguirá enfrentándose a sucesos paranormales que reconocerá como dinámicas de su vida pasada. El primero de dichos eventos sobrenaturales, por ejemplo, se presenta a media noche como golpes en la pared del pasillo. Eleanor cree de inmediato que es su madre golpeando con el bastón del otro lado de la pared (como si estuviera llamándola para que fuera a atenderla). Theodora por el contrario cree, por lo menos al principio, que simplemente es alguien “knocking on the doors” (94). Dichos eventos paranormales, además de recordarle a Eleanor sobre eventos pasados, disparan en ella una sensación de opresión y miedo. A pesar de que al día siguiente todos hacen bromas respecto de la actividad paranormal, Eleanor comienza a hacer hincapié en que la casa “wanted to consume us, take us into itself, and make us part of the house” (102). Después de que Eleanor comparte esto con todos durante el desayuno, Luke entra en el comedor

para informarles con horror lo que alguien escribió en la pared del pasillo: “HELP ELEANOR COME HOME”³ (107)

Aunque el mensaje escrito representa un momento terrorífico para todos, para Eleanor es un momento de epifanía. Es en este momento cuando reconoce con terror que la casa la quiere para sí. Eleanor dice: “I am outside, She thought madly, I am the one chosen” (108). Esta frase se vuelve muy significativa si tomamos a Eleanor como una otra que busca asilo. Recordemos que una de sus principales motivaciones para hacer el viaje a Hill House es encontrar un refugio para sí misma. El hecho de que ella reconozca que está “outside” a la par de que la mera idea de ser absorbida por la casa le provoca terror, enfatiza la lucha entre los dos deseos contrarios— es decir, el de alejarse de la figura materna (mother-house) y la vez de reconocer que desea la gratificación materna. A partir de este momento, la protagonista tendrá un perenne sentimiento de ser “drawn into the house while feeling as if she is being consumed by it” (Rubenstein: 137).

A pesar de que en un principio la comunidad de investigadores se plantean el objetivo de formar un frente común en contra de Hill House, la casa los separa para poder irse tras la más débil del grupo (es decir, Eleanor). Durante el primer acontecimiento paranormal, la casa divide a los hombres y a las mujeres para poder atacarlos. Mientras que Theodora y Eleanor están aterrorizadas en el piso superior escuchando ‘algo’ que desea entrar a golpes a su habitación, Luke y el Doctor Montague están afuera persiguiendo un animal, “at least some animal like a dog” (98). Ni el doctor ni Luke, escuchan absolutamente nada de los golpes en la pared y por dos horas permanecen buscando al dichoso “perro” antes de percatarse que algo está sucediendo

³ El texto viene en mayúsculas de origen

dentro de la casa. Cuando el Doctor puntualiza que Hill House está tratando de separarlos — “doesn’t it begin to seem that the intention is, somehow, to separate us?” (99), entonces comienzan las peleas verdaderas entre ellos.

Un punto a destacar sobre los eventos trágicos o paranormales de Hill House, es que sólo le suceden a mujeres. Desde Hugh Crain, los hombres parecen ser intocables a la maldición de la casa. Desde que la primera esposa de Crain muere, antes siquiera de conocer la propiedad, todas las mujeres son parte activa de algún tipo de desgracia: las tres esposas de Crain se mueren, las hermanas que heredan la mansión (quienes pelean entre ellas y después mueren en circunstancias sospechosas), la acompañante que se mata, y luego Eleanor quien también termina suicidándose. Así mismo, es muy interesante tomar en cuenta que las primeras en ser testigos de sucesos paranormales son Eleanor y Theodora. Me parece que el evento se vuelve más significativo porque sucede dentro del espacio doméstico (el espacio femenino) mientras que los hombres experimentan una situación paranormal con el supuesto perro fuera de la casa.

Después del mensaje escrito en la pared, el lazo entre Eleanor y Theodora comienza a debilitarse. La casa deja un segundo mensaje sobre la cama de Theo: “ELEANOR COME HOME ELEANOR” (114), esta vez escrito con algo que parece ser sangre. A pesar de que Theodora toma las cosas más a la ligera debido a su naturaleza despreocupada, Eleanor ve todo el episodio nuevamente como un ataque hacia su persona. Siendo que Theo es su modelo a seguir y su boleto de independencia para la construcción de su identidad, el que la casa las confronte resulta realmente desastroso. La supuesta sangre con la que está escrito el mensaje, termina arruinando la ropa de Theo. Esto ocasiona que ella termine compartiendo la ropa de

Vance. Una vez que usa la primera prenda, Theodora puntualiza: “we’re going to be practically twins”; no obstante Eleanor la corrige de inmediato: “Cousins,” Eleanor said, but no one heard her.” (116). Más adelante, Theodora y Eleanor entrarán a un juego de confusión sobre quién es quién. Así, la esposa del Doctor Montague, después de su sesión con la ouija, piensa que Theo es Eleanor — “You are Nell? She demanded, and turned on Theodora, “We thought *you* were Nell,” (143). Después Theo, al vestir las prendas de Eleanor, comienza a decir que ella es Vance — “I am Eleanor,” Theo said , “because I am wearing blue. I love my love with an E because she is ethereal. Her name is Eleanor, and she lives in expectation” (163). Como respuesta, Eleanor comienza a detestarla al punto de querer “batter her with rocks”. La quiere incluso ver morir — “I would like to watch her dying, Eleanor thought” (Jackson: 117). La actitud de Theodora hacia Eleanor es de igual manera de rechazo, sobre todo cuando Eleanor le confiesa que se quiere ir a vivir con ella después de que termine el verano. Theodora es puntual y cruel indicándole que ella no recibe “stray cats” en su casa. Cuando Eleanor insiste, Theodora le contesta exasperada: “Do you always go where you’re not wanted?”. Eleanor tan solo responde “I’ve never been wanted *anywhere*” (154).

Una vez destruido el lazo entre las dos mujeres, la casa comienza a posesionarse de Eleanor. Los eventos que se presentan ante ella son un llamado a casa que no puede ignorar más; más aún cuando la casa (o la misma Eleanor en su percepción de las cosas) le muestra que no tiene a donde ir después de Hill House. Eleanor es de hecho representada dentro del texto como un ente errante sin posibilidad de echar raíces en ningún lado:

Around her the trees and wild flowers, with that oddly courteous air of natural things suddenly interrupted in their pressing occupations of growing and dying, turned toward her with attention, as though, dull and imperceptive as she was, it was still necessary for them to be gentle to a creation so unfortunate as not to be rooted in the ground, forced to go from one place to another, heart-breakingly mobile. Idly Eleanor picked a wild daisy, which died in her fingers, and, lying on the grass, looked up into its dead face. There was nothing in her mind beyond an overwhelming wild happiness. She pulled at the daisy, and wondered, smiling at herself, What am I going to do? What am I going to do? (Jackson: 132)

La situación es pues, apremiante. Esto se agrava cuando la señora Montague introduce una ouija a la casa y recibe diversos mensajes de una entidad; un menor descrito con la palabra “child”. El niño, pide regresar a casa para así reencontrarse con su madre. Eleanor entonces se rinde ante la casa declarando que “I will relinquish my possession of this self of mine, abdicate, give over willingly what I never wanted at all; whatever it wants of me it can have” (151). A partir de esta declaración, Eleanor es una con la casa y puede incluso escuchar y sentir cada cosa que sucede en las inmediaciones, como si la casa fuera una extensión de su cuerpo. En el climax de la novela, Eleanor se convierte ella misma en el ‘fantasma’ de Hill House. La mujer se pone a tocar las puertas frenéticamente, murmurando y riéndose como aquello que la atormentó a ella y a Theodora en las noches anteriores, dando a entender no sólo que es ahora parte de la casa sino que quizá ella misma ocasionó, de una u otra manera, los eventos ‘paranormales’. Eleanor clama una y otra vez “I am home” (171) vanagloriándose de que ya no será un ente errante. Finalmente ha cumplido su cometido de encontrar un refugio permanente. El Doctor Montague hace lo natural, que es correrla del lugar para mantenerla segura. Sin embargo, dejar Hill House para la

hija que apenas ha regresado al hogar, es algo imposible.

La autora escribió en sus notas que dejar la casa significaría para Eleanor, de manera simbólica, traicionar a la figura de la madre (Hattenhauer: 161). Al cometer ‘traición’ y al ser sacada a la fuerza, Eleanor termina estrellando su coche frente a un árbol para no irse jamás del lugar. Antes del choque, Eleanor se pregunta a sí misma por qué nadie la detiene, como si con este cuestionamiento tuviera un último momento de lucidez antes del impacto fatídico. Mucho se ha discutido de ésta última escena. ¿Por qué se suicida Eleanor? ¿Es porque se da cuenta que no tiene a donde ir y es un último acto de una mujer mentalmente inestable? ¿Un intento de manipulación para el resto de sus acompañantes? ¿Acaso la casa la hace suicidarse para no dejarla ir y así absorberla para sí? Muchos críticos, por supuesto se adhieren como Rubinstein a que el suicidio de Eleanor es el resultado de una “ambivalent submission to maternal domination” (137); lo cual es cierto. No obstante siento que las implicaciones no son tan simples como eso.

Deberemos tomar en cuenta que la novela abre con la siguiente frase: “No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality” (1). Eleanor es pues un organismo viviente que partió hacia Hill House con metas y sobre todo con *sueños* que cumplir. No obstante, dichos sueños nunca se concretan. Eleanor, en lugar de recuperarse de los traumas, se hunde más y más en su locura y su mente simplemente se quiebra ante los acontecimientos presentados por la casa. Más aún, Eleanor se enfrenta con una realidad que es incapaz de cambiar. Cuando comienza a no simpatizar con nadie externo a su familia, cuando comienza a darse cuenta de que nunca ha sido querida en ningún lado, Eleanor se resquebraja

irremediablemente. La posibilidad de encontrar un santuario para sí misma, un oasis en donde satisfacer su sed emocional, se convierte en un espejismo. No hay posibilidad de salida alguna.

El terror verdadero de Hill House es, como lo describe el Dr. Montague, equiparable al verdadero significado del miedo: “Fear to what we really want”, “Of seeing ourselves clearly and without disguise” (117,118) . En el caso de Eleanor, lo que quiere es imposible y el no obtenerlo es aún más terrorífico que cualquier fantasma que pueda o no existir en las inmediaciones de Hill House. Eleanor se estrella contra un árbol, pero también se estrella contra su propia realidad de la que no puede escapar. Eleanor hace hincapié en que lo que más le da miedo es estar sola —“I am always afraid of being alone” (118)— y al ser expulsada de Hill House, su miedo se convierte en una realidad devastadora, más aún al no tener un hogar propio a donde regresar. La novela tiene un cierre brutal en el que se describe a la casa como un ser inamovible e inmutable ante la última tragedia que sucede dentro de sus inmediaciones:

Hill House itself, not sane, stood against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, its walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked a lone (182).

A diferencia de otras obras de corte gótico tales como *The Shining*, donde el protagonista Jack Torrance se convierte en un fantasma más del hotel Overlook, Eleanor no se convierte en

parte de la casa. Lo que merodea en Hill House lo hace solitariamente. Eleanor, al suicidarse, se reafirma como una Otra que nunca jamás, ni siquiera en la eternidad, encontrará asilo.

Cuando la película *The Haunting of Hill House* fue estrenada en pantalla grande (18 de Septiembre de 1963), Jackson ya tenía más de un año confinada en su casa víctima de una terrible agorafobia. Según testigos, ni siquiera podía salir de su habitación (Oppenheimer: 247). Jackson continuó escribiendo sobre el horror doméstico con su novela siguiente *We Have Always Lived in the Castle*, donde las protagonistas queman la casa al final de la novela. Jackson, quien había declarado: “I have written myself into the house” en confidencia a una amiga después del estreno de *Hill House*, no fue tan afortunada y murió poco tiempo después en su domicilio mientras estaba dormida.

Conclusión

A partir de la segunda mitad del S. XVIII, la novela gótica en Inglaterra se convirtió poco a poco en el género favorito de las escritoras de la época. El gótico no sólo ofrecía una mezcla perfecta entre el *romance* y la novela, entre lo sentimental y lo real. También tenía algo que ningún otro medio ofrecía: sus personajes se abordaban con un enfoque en lo psicológico, algo nunca antes visto en la literatura. Por primera vez se comenzaba a explorar los motivos psicológicos detrás de las acciones de los personajes, lo cual ponían en la mesa los miedos y los deseos humanos (Tóth: 21). Asimismo, el gótico imaginó un nuevo tipo de mujer: la ‘Heroína Gótica’. Una mujer que podía embarcarse en diversas correrías sin por ello perder su feminidad o bien, el decoro dictado por la sociedad de la época.

Aunque los personajes femeninos fueron utilizados por los hombres como un mero objeto de deseo, siempre subyugada ante diversas figuras patriarcales y diversas instituciones sociales (tales como el matrimonio, la iglesia, la familia, etc), para las mujeres, la heroína gótica, fue un personaje que ayudó a dar una voz antes acallada. La heroína gótica, se convertiría en un altavoz de la experiencia femenina. En estos primeros textos, las protagonistas góticas escritas por mujeres enunciarían “a veiled critique of those public institutions that have been erected to displace, contain or commodify women” (Diane Long: xii-xiii). A pesar de que las distintas autoras ofrecían diversos enfoques en el viaje de dicha heroína gótica, es importante notar que las protagonistas de Radcliffe, Reeves y Wollstonecraft, por mencionar a algunas autoras, criticaban, en pocas palabras, el lugar otorgado a la mujer en la sociedad; es decir su rol impuesto

de domesticidad. Si bien es arriesgado concluir que el gótico en manos de mujeres es intrínsecamente doméstico, es una verdad innegable que la mayoría de los primeros textos producidos por mujeres mostraban a protagonistas confrontadas con problemas que surgían del ámbito casero. En sus tramas siempre existían tropos tales como matrimonios forzados, el padre incestuoso que desea casarse con la hija para validar la herencia, la protagonista que nunca tiene decisión propia y siempre está supeditada a una figura masculina cabeza del hogar o bien, la mujer que siempre está encerrada en la casa, castillo o convento. Todas éstas situaciones que, en mayor o menor medida, surgen de dinámicas aunadas o a lo familiar o bien, a lo doméstico.

Al llegar el género a Norteamérica, y gracias a la popularización del discurso Freudiano, el gótico terminó íntimamente ligado “with the idea of the house, gender, and the family” (Lloyd-Smith: 102-103). La casa, como nuevo centro de trauma, generó narrativas diversas que como gótico doméstico (y más tarde definido como Gótico Femenino), resultaron cruciales para proveer una voz para la experiencia femenina. Los temas de la casa, el género y a familia se tornaron “through metaphor, a way of externalizing the inner life of the fictional characters” (Lloyd-Smith: 102-103) y con ello conformaron una vía importante de denuncia para las mismas escritoras.

Shirley Jackson es una escritora que, sin lugar a dudas, destaca en el uso del Gótico Doméstico. “The importance of this domestic fiction rests in its manipulation of very basic familial or personal scenarios that would be utilized in her weird work in perverted and twisted ways” (Joshi: 188). Jackson, además, era aguda en detectar el mal latente en cualquier actividad diaria (tomar el autobús, criar niños, una rifa, el día de la boda, etc). Más aún, escribía de manera

mordaz y sin remordimiento alguno, de manera incluso cruda, lo que en definitiva llegaba a tocar muchas fibras sensibles, sobre todo de la gente conservadora de la época, esa misma gente que no sabía que hacer con una mujer que era ama de casa y, a la vez, una escritora célebre: “Shirley Jackson may have been far too modern for some, far too revolutionary for others, but ever scary to all” (Cohen: 208).

Harold Bloom y otros críticos, como lo indicamos al principio de este estudio, muestran a Jackson como una autora de menor importancia frente a figuras más reconocidas del gótico. Su obra es considerada irrelevante pues, como dijo Bloom, ésta “scarcely bears rereading” (2). Sin embargo, hoy más que nunca, la obra de Jackson está siendo releída y redescubierta por las nuevas generaciones quienes la abordan con entusiasmo.

Quizá una de las relecturas más audaces del trabajo de Jackson (a mi parecer), haya sido hecha por parte del programa *The Simpsons*. En el capítulo titulado “Dog of Death” (1992), la familia Simpson queda envuelta en un frenesí pueblerino cuando la lotería estatal está por rifar una cantidad multimillonaria. Kent Brockman, quien es reportero estrella del canal local, anuncia que los habitantes de Springfield han sacado de la biblioteca todas y cada unas de las copias de “The Lottery” (esto para obtener algunos ‘tips’ de cómo ganar el sorteo). Sin embargo, Brockman es rápido en aclararle a la audiencia que contrariamente a lo que se cree, el libro no contiene ningún consejo de cómo ganar la lotería estatal. Muy por el contrario “it is, rather, a chilling tale of conformity gone mad”. Acto seguido el patriarca de la familia, Homero Simpson, tira su copia a la chimenea con enojo y frustración. Esta referencia es puntual y brillante, no sólo por el elemento cómico de la confusión dada por el nombre del cuento, sino también porque

ejemplifica perfectamente cómo el trabajo de Jackson ha sido mal interpretado a lo largo de los años no sólo por los mismos lectores, sino por los diversos críticos en general.

No obstante, y a pesar de la reticencia por parte de muchos a reconocer a Jackson como una escritora pivotal del gótico, la ficción de esta autora poco a poco ha retomado fuerza. Tan sólo en 2005, la publicación de *Shirley Jackson: Essays of the literary Legacy* (editado por Berenice Murphy) generó toda una cepa de nuevos artículos sobre la autora y críticos importantes, tales como Darryl Hattenhauer (autora de *Shirley Jackson's American Gothic* — 2003), la han puesto como precursora de la ficción posmoderna. Hoy más que nunca Jackson está siendo vista a través de una nueva mirada que obliga a quien la lee a revalorar su ficción como algo más que sólo un producto de la fantástica mente de una ama de casa. En la actualidad existen estudios que sugieren el estudio de la ficción de Jackson por medio de “psychoanalytical perspectives” (Smith: 152). *The Haunting of Hill House* por ejemplo, está siendo expuesta como un texto que “develops a discourse on telepathy which invites us to reconsider what we mean by subjectivity in a way which enables a reconsideration of Freud’s concept of the Uncanny (Castricano: 88).

El redescubrimiento de Jackson para la crítica literaria también ha generado como consecuencia una serie de adaptaciones televisivas y fílmicas de su obra. Tan sólo éste año, la cadena de streaming Netflix lanzó una serie basada en el libro *The Haunting of Hill House* la cual, más que adaptar la novela, se dispuso a plasmar en sí un universo Jacksoniano a lo largo de todo sus capítulos. En la serie podemos ver figuras reconocibles: James Harris, la mujer como una Otra, los elementos fantásticos como representaciones a miedos y ansiedades — en este caso

representados por fantasmas que rondan por las inmediaciones de Hill House—, la comunidad que destruye y presiona a los personajes principales y, por supuesto, la siempre presente figura de la madre. La adaptación, a mi parecer, utiliza los textos fuente de una manera tal que lo supernatural no es lo que causa terror, sino los acontecimientos reales con los que son confrontados los personajes de la trama (tales como el suicidio, la pérdida de la madre, el abuso de drogas, la exploración de la sexualidad, el ser engañado por la pareja, la paternidad, la soltería etc). Después de todo la obra de Jackson “actually address a multiplicity of codes -social, sexual, and political” (Cohen: 209). Sin importar que hayan pasado casi 70 años desde la primer obra publicada, sus temas siguen dolorosamente vigentes. No es de extrañarse que nuevas generaciones se sientan identificadas con sus textos.

El mundo sigue plagado por las guerras y genocidios y, en general, no es mejor que cuando Jackson estaba viva. Sin importar los años que hayan pasado desde los 50's, la sociedad sigue enfrascada en una lucha consigo misma. Sigue debatiendo los mismos temas (aunque con distintos nombres): la opresión, la discriminación, el lugar de la mujer en la sociedad, etc. No son los fantasmas o las casas encantadas lo que llama la atención de la obra de Jackson, es el horror real lo que nos atrae, es la locura del mundo que esta autora supo bien plasmar en sus obras y que está, por mucho, lejos de desaparecer.

Mientras tanto, la heroína gótica de Jackson, el ama de casa, prevalece como una figura importante. Aunque el crítico Fiedler asegura que las principales culpas que explora el Gótico Norteamericano son únicamente concernientes a los indios masacrados y a la esclavitud, quizá deberíamos revalorar este dictamen. A final de cuentas, no necesitamos mirar al exterior para

encontrar ‘culpas’ pues éstas se pueden encontrar dentro la propia casa. Este dictamen no puede ser más cierto para el Gótico Femenino, pues es un hecho que hasta que no haya igualdad el ámbito doméstico permanecerá como un lugar inequívocamente gótico para todas las mujeres.

OBRAS CITADAS

- Bloom, Harold ed. *Shirley Jackson*. Bloom's Major short Story Writers. New York: Chelsea House, 2001.
- Botting, Fred, "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture" en *A Companion to the Gothic*, David Punter, ed., Blackwell Publishers Ltd., Massachusetts, 2000.
- Botting, Fred. *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. Routledge, 2008.
- Breit, Harvey. "Talk with Miss Jackson," *New York Times Book Review*, 26 June 1949.
- Carpenter, Lynnete. "Domestic Comedy, Black Comedy, and Real Life: Shirley Jackson, a Woman Writer." *In Faith of a (Woman) Writer*, edited by Alice Kessler-Harris and William McBrien, 143-48. Westport, Conn: Greenwood press, 1988.
- Castricano, Jodey. "Shirley Jackson's *The Haunting of Hill House* and the Strange Question of Trans-Subjectivity', *Gothic Studies*, 7/1, 2005, pp. 87-101.
- Chris Baldick and Robert Mighall, 'Gothic Criticism" in David Punter, ed., *A Companion to the Gothic* (Oxford: Blackwell, 2000), 209-28, 227.
- Cohen, Gustavo Vargas. "Casting Out Demons: Homage to Shirley Jackson." *Cadernos Do IL*, 1 Dec. 2011, 11:12,
seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/25306.
- Davison, Carol Margaret. "Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in *The Yellow Wallpaper*." *Women's Studies* 33, 2004, pp. 47-75.
- Downey, Dara. "Not a Refuge Yet: Shirley Jackson's Domestic Hauntings." *A Companion to American Gothic*, by Charles L. Crow, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 290-301.
- Egan, James. "Sanctuary Jackson's Domestic and Fantastic Parables", *Studies in weird*

Fiction 6, 1989, pp. 15-24

-Franklin, Ruth. *Shirley Jackson: A Rather Haunted Life*. W W Norton & Co Inc, 2016.

-Freud, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin, 2003. Print.

-Friedman, Lenemaja. *Shirley Jackson*. Boston: Twayne's U.S Authors series, 1975.

-Gross, Louis S., *Redefining the American Gothic*, UMI Research Press, Michigan, 1989

-Hall, Joan Wylie. *Shirley Jackson: a Study of the Short Fiction*. Twayne Publishers, 1993.

-Hattenhauer, Darryl. *Shirley Jackson's American Gothic*. State University of New York Press, 2003

-Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in Western Culture." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 1-19. Print.

-Hwang, Eunju. "Writing is the Way Out. Shirley Jackson's Domestic Stories and We have always lived in the Castle." *Feminist Studies in English Literature*. Vol. 17, No.2, 2009 pp. 103-104

-Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in Western Culture." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2002, pp 1-19.Print.

-Jackson, Shirley.

Come Along With Me (1954). 1966; New York: Farrar.

"Biography of a Story." *Shirley Jackson: a Study of the Short Fiction* (1993), by Joan Wylie. Hall, Twayne Publishers, pp. 125–129.

The Lottery and Other Stories (2005). New York: Farrar, Straus and Giroux. Print.

The Haunting of Hill House (2018). Penguin Books.

-Jung, C. G., and Miguel Murmis. *Arquetipos E Inconsciente Colectivo*. Barcelona: Paidós

2009. Print.

- Joshi S., T "Domestic Horror." *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*. Jefferson, NC: McFarland, 2005, pp. 83-97. Print.

-Kahane, Claire. "The Gothic Mirror." *The (M) Other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ed. Shirley Nelson Nelson Garner, Claire Kahane, and Madelon Sprengnether. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

-Miller, Raymond R., Jr. "Shirley Jackson's Fiction: An Introduction." Dissertation, University of Delaware, 1974.

-Long Hoeveler, Diane *Gothic Feminism* (The Pennsylvania University Press, 1998), xii.

-Moers, Ellen. "Female Gothic: The Monster's Mother." *Literary Women*. Garden City, Doubleday 1976. Rpt. In Shelley, Mary. *Frankenstein*. Norton Critical Edition. New York: Norton, 1996, pp. 205-208.

-Murphy, Bernice M.

Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy. McFarland, 2005.

"The People of the Village Have Always Hated Us: Shirley Jackson's New England Gothic", *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*. by Bernice M. Murphy, McFarland, 2005, pp. 104-126

-Nakagawa, Chiho. *Female Paranoia in the Demon Lover Stories by Elizabeth Bowen and Shirley Jackson*. Diss. Tokyo U, 2008. Print.

-Oehlschlaeger, Fritz. "The stoning of Mistress Hutchinson: Meaning and Context in "The Lottery," *Essays in Literature* 15 (1988). Pp. 259-65.

-Oppenheimer, Judy. *Private Demons: the Life of Shirley Jackson*. Putnam, 1988.

-Parks, John G. "Chambers of Yearning: Shirley Jackson's Use of the Gothic." *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*, McFarland, 2005, pp. 237–250.

-Pascal, Richard. "New World Miniatures: Shirley Jackson's The Sundial and Postwar American Society." *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*, by Bernice M. Murphy, McFarland, 2005, pp. 81–103.

-Palmer III, Louis H. "Southern Gothic and Appalachian Gothic: A Comparative Look at Flannery O'Connor and Cormac McCarthy." *Journal of the Appalachian Studies Association* Vol. 3. Souther Appalachia and the South: A Region Within a Region (1991): 166-76. *JSTOR [JSTOR]*. Web.

-Parker-Pearson, Mike. "History - Ancient History in Depth: The Practice of Human Sacrifice." *BBC*, BBC, 28 Feb.2011, www.bbc.co.uk/history/ancient/british_prehistory/human_sacrifice_01.shtml.

-Parks, John G. "Chambers of Yearning: Shirley Jackson's Use of the Gothic." *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*, McFarland, 2005, pp. 237–250.

-Rubenstein, Roberta. "House Mothers and Haunted Daughters: Shirley Jackson and the Female Gothic." *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*, McFarland, 2005, pp. 127-144.

-Savoy, Eric, "The Face of the Tenant. A Theory of American Gothic", en *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*. Robin K. Martin,y Eric Savoy, eds., University of Iowa Press, Iowa, 1998.

-Savoy, Eric. "The rise of American Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2002, pp. 177-188. Print.

- Showalter, Elaine. *A Jury of Her Peers American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. Vintage, 2010.
- Smith, Andrew, and Diana Wallace. *The Female Gothic: New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Smith, Allan Lloyd. *American Gothic fiction: An Introduction*. New York: continuum, 2004. Print.
- Spiegel, Lynn. *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Todorov, Tzvetan, and Richard Howard. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell Univ. Pr., 2007.
- Tóth, Réka. "The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction" *Eger Journal of English Studies*, 2010.
- Walpole, Horace, and Nick Groom. *The Castle of Otranto: a Gothic Story*. Oxford University Press, 2014.
- Wood, Robert C. *Suburbia: Its People and Their Politics*. Boston: Houghton-Mifflin, 29158