



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL RITUAL DE LA LOCURA: USO Y TRANSGRESIÓN DE
SÍMBOLOS EN "THE TEMPLE" DE JOYCE CAROL OATES.

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

RODRIGO CANO MÁRQUEZ

ASESORA: DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A mis padres Laura Alicia Márquez Algara y José Francisco Cano Abreu por su apoyo incondicional (válgame el cliché) en todos mis proyectos y locuras. Gracias por estar siempre conmigo y para mí y por ser juez y parte de todos mis pasos.

A mi hermana María de las Mercedes Cano Márquez por ser mi confidente, mi amiga y la voz de mi conciencia. Por las noches de insomnio en las que millones de risas y regaños cayeron sobre mí. La verdad, no sé que haría sin ti.

A mi Tata, Manuel Francisco Márquez Mayaudon por el recuerdo de un cariño inagotable, tantas tardes en tu estudio donde me inventaste millones de mundos plagados de historias, y por el germen de la curiosidad que plantaste en mí. "There is a light that never goes out"

A mi abuela Laura Algara Trejo. Por custodiar con tu ternura mi historia y mis pasos.

A mi abuelo Alfredo Cano. Por permitirme encontrar mi identidad y hacerme ver que existe en cada una de las letras de mi nombre.

A mi abuela Elsa Abreu. Por los domingos que se han tatuado en mi memoria y por ser la forma más pura de la dulzura.

A mi tío Pin. Por tu amor siempre fiel y su infinita fe en mí. Por los Thundercats, los tacos de perro, las tardes de ligue y la alegría latente en cada encuentro.

A mi tío Ratón. Por las comidas llenas de letras y autores, por tu preocupación en mis noches de fiesta y tu siempre solemne y conmovedor cariño.

A mi tío Toto. Por cuidarme siempre y siempre estar ahí para mí. Por las recomendaciones literarias, las noches de Maratón y un sentido del humor maravilloso.

A mi tío Fredy. Que decirte, Por tantas tardes, historias, fiestas, confesiones, por hacer mis tareas de secundaria, por la guía y el apoyo. Por ser mi gurú literario, por leerme, corregirme y quererme mucho, mucho.

A mis Tíos Guada y Arturo, Por que a pesar de que no existen tantos anuncios en el periódico de "se solicita poeta" he completado una carrera que me hace muy feliz y me ha permitido siempre tener un trabajo divertido, digno...y bien remunerado.

A mi padre académico José Hernández-Riwe por estar para mí como mentor, por compartir la música los cómics, los libros pero sobre todo por el cariño. Sin ti esta odisea no hubiera visto, siquiera, el comienzo.

A la Dra. María de Lourdes Domínguez. Por Todo. Por la fe y el esfuerzo invertidos en mí. Por la paciencia, la disciplina y la entrega incomparable. Pero, sobre todo, por el

enorme cariño y aquellas enseñanzas que se dieron fuera del aula y resultaron más valiosas que cualquier regla gramatical o poema.

A la Dra. Aurora Piñeiro Carballeda. UY!!! Tantas cosas que decir...Por Su crítica siempre franca y bondadosa, por todas las correcciones permeadas de cariño, por las porras. Por que este trabajo es fruto de su dedicación y profesionalismo. Por sus conocimientos y la manera de entregarlos con tanta dulzura.

Al Dr. José Ricardo Chaves. Por ser mi héroe académico. Sigo impresionado por su basta cultura y su manera excepcional de compartirla con sus alumnos. Gracias por Yeats, los símbolos, la mística, la metafísica y la alquimia. Por quitar el velo a la roca o a la palabra y mostrar el verdadero significado que yace detrás de éstas.

Al Dr. Gabriel Linares, mi otro gran héroe académico. Por esa curiosa mezcla de amistad y academia. Por su enorme cultura y sabiduría y esa manera amable de entregarla a los alumnos con una sonrisa. Por Coleridge, Wordsworth, Blake y las platicas de pasillo que habitaba Kurosawa.

A la Mtra.Charlotte Broad. Por las copas, los debates y ese amor crítico y fiero, que agradezco siempre, que deja ver en cada plática y en cada corrección.

A la Dra. Noemi Novel. Por los cigarros, las correcciones y esas amenas pláticas de cine de terror mexicano.

A Yorch, mi amigo, mi hermano, pero, sobre todo, mi ángel guardián. Por las fiestas, los bailes, los viajes y todas las canciones y películas que hemos compartido y en las que hemos aprendido a vivir.

A Mina. Por su tenacidad y la insistencia en que este trabajo viera la luz. Por ser una segunda madre y darme cobijo y apapacho en un hogar que siento como propio.

A Andrea “Chonks” López. Por cuidarme, apapacharme, aconsejarme y quererme mucho. Eres la brújula de mi día a día. Te admiro y quiero.

A Rodrigo Pérez-Grovas. Por compartir una vida, prácticamente. Por ser mi copiloto en el escenario, y las risas más ácidas en los momentos más tristes.

A Ernesto Acosta Sandoval. Por ser testigo y parte de la carrera, la chamba, las fiestas, Por aquella noche de año nuevo (jajajaja) del 2007. Por las reuniones en la tabacalera, las pláticas, las comidas y la amistad. Se le quiere dude.

Al Rojo. Por las cascadas interminables de chela, las noches de libertinaje, los conciertos y las pláticas calmas sobre Ralph Waldo Emerson.

Al Magaña por las aventuras en el torito y las delegaciones. No hay mejor montaña rusa que estar contigo. Tú me enseñaste a vivir el gótico en carne propia. Luv ya mate.

A Alfredo “Maza” Guzmán. Por mostrarme una infinidad de grupos y autores, por compartir noches llenas de alcohol y poesía. Por las risas los proyectos y el amor.

A Oliver Edén Sánchez. Por el Bar Cubetas, Ojos Adentro y muchísimas cosas más. Por los textos compartidos, los talleres y también, por un gran amor y admiración. Caballero, sigo siendo el hombre con la cabeza de pulga.

A Rebeca Lembo. Por los zombies, vampiros, hombres lobo, asesinos seriales y demás criaturas oscuras que guardaste en mi corazón.

A Fer Montoya. Por ser mi hermano mayor y mi compañero de penas amorosas. Por los consejos, el apapacho y el apoyo. Por las noches de tolerancia, las fiestas, los chistes y un amor que parece no conocer límite.

A Popper. Por ser el más fiel de mis hijos.

A Marisol Arteaga Contreras. Por las tardes de humo de cigarro que encierran apapacho y confesiones. Por el gótico y el invaluable apoyo y consejos dentro de los pasillos de Logos...y fuera de ellos también

A Carlos Warden. Por el apapacho entre clases, los sabios consejos, la ayuda invaluable, los desayunos y el amor.

A Adriana Villamar. Por la infinita paciencia en mis años mozos...y actuales. Gracias por ser parte de mi historia.

Al Señor Molina. Por ser una de las puertas correctas a la literatura. Por los zarpazos llenos de cariño y por su entrega como maestro y ser humano.

A Sergio de Botton. Por todas las oportunidades que me ha brindado y me brinda. Por enseñarme que la comedia y la academia van de la mano.

A Leticia Villagómez. Por ser el testigo más fiel de mi psique...y aguantarla. Por el trabajo y el esfuerzo. Por las innumerables horas de dedicación, permeadas siempre de un discreto cariño. Gracias por mantenerme aquí, vivo y medio cuerdo.

A la UNAM por sus infinitas bondades y a todos los profesores y profesoras de mi carrera. Personas llenas de sabiduría que me mostraron una nueva visión respecto a todo.

Al “Rat pack” : Asaf, Lastra y Wache. Por una amistad que ha sabido crecer junto con nosotros. Por enseñarme a vivir.

A mis niños de Logos. Por ser el combustible más fiable, el psicoterapeuta más disperso, por enseñarme un idioma totalmente nuevo (lleno de galaxias de significado) mientras yo trataba de mostrarles otro. Por las peleas, las reconciliaciones y ese cariño obscuro

desinteresado, pero sobre todo genuino que es un honor compartir con ustedes. Por sus sonidos incoherentes y sus impulsos adolescentes de los que me alimento.

And last but not least...

A Sol. Por aparecer en mi historia y ser la licencia poética de mi vida. Por las mañanas, las tardes y las noches que hemos compartidos. Por las sonrisas. Por darme tus ojos que son capaces de destruir imperios pero en su lugar me construyen universos enteros. Porque eres el motor de toda creación. Porque me haces querer ser un mejor hombre para ti. Por un amor inmenso que parece no caber en el cuerpo. Por ser, siempre, el mejor de los mundos posibles. Porque eres tú y no podría ser de otra forma, Porque lo sabes...
“Yours is the first face that I saw, I think I was blind before I met you.”

Introducción	1
Capítulo 1:¿Qué es el gótico?	9
1.1 La literatura gótica estadounidense en los siglos XIX y XX	18
1.2 El gótico femenino.....	22
Capítulo 2: “The Temple” y el gótico estadounidense	30
2.1 El gótico inglés y estadounidense antes de Oates.....	30
2.2 El espacio en “The Temple”	32
2.3 El niño, el niño como futuro y el niño muerto en “The Temple”	34
2.4 “The Temple” y su relación con la madre, la maternidad, el jardín y el parto: la madre terrible y la madre divina.....	36
2.5 Los espacios geográficos y psicológicos de la casa.....	43
Conclusiones	46
Bibliografía	54

Introducción

El mundo está constituido por historias. Existen historias hechas de metal y sangre; de papel y tinta; de piedra y tiempo. En algunas ocasiones las podemos habitar y las palabras son un continente con un pulso que presentimos. Otras tantas, nos alimentamos de ellas, las mordemos como una fruta. Podemos blandirlas como una espada, para defendernos de cualquier cosa o terminar con su filo en uno de nuestros costados. Existen, también, relatos en los que los objetos revelan su vida secreta, donde la angustia nos envuelve con sus fauces y quedamos a merced de la locura y lo sobrenatural. Aquí, rodeados de sombras, afloran nuestros miedos y encontramos familiaridades que aterran, alientos que escapan a lo humano, sucesos de nuestro día a día, que, al mismo tiempo, nos seducen y estremecen.

Dentro del vasto mundo de historias y los infinitos universos que en ellas habitan, encontramos la obra de Joyce Carol Oates, letras oscuras que se enredan en nuestra garganta y encuentran, mediante la literatura, miedos cercanos, presencias sobrenaturales y ecos de una infancia que no nos pertenece pero sentimos casi nuestra. Hablar de los textos de la autora citada es remontarnos a una tradición que desde el siglo XVIII ha estado presente y ha captado nuestra atención.

La ingente obra de Oates comprende, desde sus más tempranas publicaciones, una fascinación casi mórbida por el espíritu del Estados Unidos contemporáneo. Su prosa transcurre por la dialéctica de las fuerzas sociales y económicas, y sus contradicciones filosóficas. Estas energías, llenas de violencia, abren la puerta a temas más profundos y arraigados como la condición sexual, el género y la familia. Dentro de estos núcleos temáticos, Oates trabaja con personajes que se dislocan y se envuelven en un miasma psicológico. Podemos encontrar, en los protagonistas de Oates, todo tipo de personalidades, con la constante de que, independientemente de su proveniencia,

padecen en su totalidad las contradicciones de su cultura y las pasiones más humanas, tan humanas que se nos presentan como atroces:

Oates has described her many stories and novels as “tributaries flowing into a single river”; so it is not surprising that “Where Are You Going” should contain many elements that have been characteristic in her work, including the blurring of realism and the supernatural, and the effort to bear witness “for those who can’t speak for themselves”. The story also takes up troubling subjects that have continued to occupy her in her fiction: the romantic longings and limited options of adolescents, especially girls; the sexual victimization of women; the psychology of serial killers; and the American obsession with violence.¹

A pesar de las preocupaciones sociopolíticas en su obra, Oates no es considerada una autora panfletaria o que busque adoctrinar mediante sus letras. Su obra habla, más específicamente, de relaciones de poder,² de los juegos y dinámicas entre víctima y victimario, entre el que posee y el que es poseído:

What I myself find most moving in Oates is her immense empathy with the insulted and injured, her deep identification with the American lower classes. She is not a political novelist, not a social revolutionary in any merely overt way, and yet she is our true proletarian novelist.³

Además del peso social que la autora le imprime a sus textos, existe siempre, o casi siempre, la participación de lo sobrenatural, de aquello que escapa a lo humano, de lo que excede las fuerzas y los límites de lo terrenal. Oates nos desplaza lenta y cadenciosamente de lo natural a lo surrealista. Al concentrarse en lo espiritual y lo sexual de la cultura estadounidense contemporánea, logra exponer los aspectos más oscuros de la condición humana. El sentimiento sobrenatural que florece en sus textos, junto con las tramas con fuerte contenido de violencia y drama (existen las constantes del abuso sexual, el incesto, el suicidio, la mutilación, el asesinato) conforman una

¹ Elaine Showalter, introducción a Joyce Carol Oates, *Where Are You Going, Where Have You Been?* p.p 3-4.

² Al abordar el término “poder” no busco referirme a instituciones o estados. En la obra de la autora, al mencionar “poder” nos referimos a las concepciones de Michel Foucault, en obras como *Vigilar y castigar*. El poder, aquí, no es un objeto que el individuo cede al soberano, sino que es una relación de fuerzas, una situación estratégica en una sociedad en un momento determinado. Por lo tanto, el poder, al ser resultado de las relaciones entre individuos, independientemente del estado, está en todas partes. El hombre se convierte en sujeto de las relaciones de poder, no se le puede pensar como independiente de ellas. El poder, para Foucault, no sólo reprime, sino que también, produce verdad.

³ Harold Bloom, *Modern Critical Views: Joyce Carol Oates*, p. 5.

sensibilidad gótica⁴ que dibuja los extremos emocionales de la existencia humana y hacen una radiografía de la historia, la cultura y la psique colectiva.⁵

Ofrecer un panorama general de la obra de Oates se presenta como una tarea complicada, ya que esta autora cuenta con treinta y ocho novelas y ocho noveletas, bajo el nombre de Joyce Carol Oates; ocho novelas bajo el seudónimo de Rosamond Smith; tres novelas con el nombre de Lauren Kelly; treinta colecciones de cuentos; trece volúmenes de crítica; ocho colecciones de obras dramáticas; diez tomos de poesía, cinco de literatura para jóvenes y dos de literatura infantil. Para exponer una visión funcional, se hablará de la evolución de su obra a través de las décadas, desde 1960 hasta la fecha, enfatizando sólo aquellos textos que hayan tenido una importancia particular.⁶

En una primera fase de su obra, Oates maneja un estilo más realista y tradicional, en donde aparecen preocupaciones sociales. Acontecimientos como su infancia en un espacio rural y los problemas raciales en Detroit, durante los sesenta, sirven como fuente de inspiración y materia prima de su trabajo. Ejemplo de esto es la novela *Them*, que vio la luz en 1969. En esta obra se retrata la lucha de una mujer que busca salir de la pobreza y una vida fisurada por un padre alcohólico y un hermano asesino. La familia, una sexualidad tímida pero seductora y circunstancias fuera de su alcance la enredan y desarman.

⁴ Al hablar de “sensibilidad gótica” me refiero a una impresión estética que tiene sus raíces en el siglo XVIII, en la que lo extraño predomina y tienen como fin causar miedo en el lector. La sensibilidad gótica busca, parafraseando a Ellen Moers en su libro *Literary Women*, una reacción física que es causada por una respuesta psicológica al miedo.

⁵ De acuerdo con Carl Jung la psique colectiva, a diferencia de la psique personal, radica en el estrato más profundo de la mente. Es aquí en donde se encuentran los elementos colectivos. Éstos se ordenan en categorías heredadas, como los instintos y los arquetipos. Ninguno de estos elementos forma parte, o se desprende, de nuestro pasado personal, sino que se refieren a una imagen histórica, con valores universales que surgen en el humano por una función psíquica natural. El concepto de arquetipo se deriva de la observación repetida de los mismos motivos en los mitos y cuentos de toda literatura, que son los mismos que se presentan en las fantasías de los humanos contemporáneos. Las similitudes entre todos los cerebros y el funcionamiento de éstos crean la posibilidad de una función homogénea. Esta función es la psique colectiva.

⁶ Para poder decidir la trascendencia de una obra sobre otra, se hará uso de la crítica que existe sobre Oates. Volúmenes tales como *Joyce Carol Oates's Short Stories Between Tradition and Innovation* de Katherine Bastian, *Modern Critical Views: Joyce Carol Oates*, colección de ensayos editada por, y con introducción de Harold Bloom, entre otros, servirán como guía. Asimismo, el artículo “The New Monroe Doctrine” de Alda Edermarian publicado en *The Guardian*, el sábado cuatro de septiembre del 2004, fungirá como norte.

En el cuento “Where Are You Going, Where Have You Been?”, uno de más antologados de la autora,⁷ somos testigos de un episodio en la vida de Connie. Connie es una adolescente de 15 años que no lleva una buena relación con su familia. En sus ratos libres, la protagonista de este relato disfruta de ir a plazas comerciales y, en ocasiones, se escapa, junto con su amiga Becky, a un “*diner*” en donde coquetea con chicos. Las dinámicas sociales de Connie la retratan como una joven soñadora, que siempre se enamora, pero nunca concreta nada en la realidad. Un día, mientras su familia se encuentra en una parrillada, aparece fuera de su casa un hombre que Connie había observado en una de sus furtivas visitas al restaurante. El hombre en cuestión, Arnold Friend, la invita a dar un paseo en su coche. Connie se niega y, a partir de este momento, comienza un juego en el que Arnold busca llevarla consigo y Connie se rehúsa. Las dinámicas del relato se intensifican y el terror comienza a poblar todo espacio entre las letras del texto. Aparecen insinuaciones sexuales de Arnold hacia Connie. El antagonista de la historia deja de ser una persona atractiva y se convierte en una especie de monstruo, un hombre que se disfraza de niño y que está cojo, dislocado. Aparecen, también, amenazas hacia la familia de la protagonista, si ésta no cumple con la voluntad de Arnold. Finalmente, Connie decide entregarse a su victimario, entregarse a lo que probablemente terminará en su violación y asesinato, en pos de salvar a su familia.

En este relato observamos motivos que se muestran recurrentes en la obra de Oates: la victimización sexual de la mujer, las difíciles relaciones entre madre e hija y la imagen de un país violento. Se ha hablado de que el cuento funge como alegoría de un país que cambia de la ingenuidad (ingenuidad quizá fingida) de los años cincuenta, a una realidad más violenta representada por la década de los sesenta:

⁷ Esta obra apareció por vez primera en la revista *Epoch*, en el otoño de 1966.

“Where Are You Going” reflects many of the ideas and attitudes of the 1960s. Such recognizable details of American adolescent life as popular music, radio disc jockeys, cars, drive-in-restaurants, and shopping plazas feature in the plot, yet they also seem fixed in an unreal, and stylized teenage past shaped by movies, before mall rats, drugs, date rape, or The Pill. Connie’s fantasy world is the world of James Dean, Natalie Wood, and *Rebel Without a Cause*. Her coming-of-age story also anticipates the coming-of-age of American society, its emergence from the hazy dreams and social innocence of the 1950s into the harsher realities of random violence, war and crime.⁸

En una segunda fase de su obra, Oates presenta textos en donde lo social se difumina un poco y la mente humana toma protagonismo. Aquí, podemos observar cómo lo sobrenatural adquiere un lugar más importante y cómo los espacios geográficos reciben un tratamiento más metafórico. Al respecto Alda Edermariam comenta:

More successful, as a novel, is *Wonderland* (1971), a meditation on the “phantasmagoria of personality”, which follows Jesse from rural New York State (his father, unmanned by the depression, kills the rest of the family in a murder-suicide), to a foster family, to success as a neurosurgeon: it was written, and reads, breathlessly, exhaustingly. “Like virtually all my novels,” wrote Oates in an afterword added 20 years later, “*Wonderland* is political in genesis”; set against Vietnam and the assassination of JFK, “*Wonderland*, as a title, refers to both America, as a region of wonders, and the human brain, as a region of wonders. And ‘wonders’ can be both dream and nightmare.”⁹

Estados Unidos pierde sus fronteras geográficas y adquiere como límites las comisuras del cerebro humano, hace de sus ciudadanos las ideas y deseos de un pueblo. En *Wonderland*, Jesse Vogel escapa de una tragedia familiar, su padre asesina a su madre y hermanos, para terminar en un hogar adoptivo con tintes a la Dickens. La vida de Jesse se convierte en una travesía épica en donde su ser se fragmenta y debe cohesionarlo de nuevo para, ya adulto, salvar a su hija de la subcultura de las drogas. En una tercera fase, a principios y mediados de los ochenta, la sensibilidad gótica antes mencionada, despierta en su totalidad y se apodera de la obra de la autora. En esta etapa, encontramos más frecuentemente y con más fuerza, a asesinos seriales, fantasmas y presencias de otro mundo. Como ejemplo quisiera mencionar la novela *Bellefleur*. Esta obra relata la historia de una familia durante seis generaciones, un clan acaudalado que

⁸ Elaine Showalter en Joyce Carol Oates, *Where Are You Going, Where Have You Been?* p. 7.

⁹ <http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/04/featuresreviews.guardianreview14>.

se compone por un hombre que escala montañas esperando encontrar a dios, un niño científico, un asesino en serie, una mujer vampiro, una heroína que bajo su cintura aloja los vestigios de su gemelo, entre otras tantas excentricidades. En novelas como *Bellefleur*, continúan preocupaciones como el abuso de poder, las relaciones familiares, el incesto y la condición de la mujer.

El tenor que Oates adquiere en los ochenta se sostiene durante los noventa y hasta nuestros días. Los motivos se mantienen constantes y en evolución ininterrumpida. La presencia de Estados Unidos como un insecto que se incluye en una taxonomía persiste, rodeado siempre de pasillos en claroscuro, hilos de sangre que penden de una herida y gritos distantes que se desgarran de placer o de dolor.

Joyce Carol Oates se ha distinguido, dentro de la literatura gótica en general, y la literatura gótica estadounidense, por usar los motivos característicos del género y exponer una crítica social contundente, al mismo tiempo que transforma códigos literarios que podemos considerar como clásicos. Este trabajo de investigación analiza el uso y resignificación de algunas de las ya mencionadas convenciones en “The Temple”, así como la relación de lo humano con lo sobrenatural, la imagen de la casa como contexto geográfico donde radica una fuerza espiritual, la casa como representación de la psique del protagonista, la imagen del niño como símbolo del futuro y la imagen de la madre como “Madre terrible” o “Madre de tinieblas”.

A lo largo de este de este trabajo, se buscará demostrar cómo el uso de un simbolismo clásico se altera, gracias a la pluma de Joyce Carol Oates, y crea la idea de locura como culto. Mediante la transgresión de categorías simbólicas y códigos literarios se forma una idea de idolatría que se asocia más a la locura que a la fe. Estas jerarquías figurativas encuentran sustento en las ideas de autores como René Guénon, Gaston Bachelard, Carl Jung y Juan Eduardo Cirlot. Disciplinas tales como la filosofía,

la psicología y la simbología, apoyarán el análisis. Pero es importante insistir en que todas las herramientas de trabajo se verán permeadas por la estética de la literatura gótica estadounidense del siglo XX y el gótico femenino.

Dentro del primer capítulo de este trabajo, se definirá la literatura gótica. Desde esta generalidad, se podrá analizar qué es la literatura gótica estadounidense, ya que la obra a tratar se ha catalogado como parte de esta corriente literaria. En este subgénero encontramos la idea de que la mente es un microcosmos en donde tiene lugar un horror personal, mundos privados en los que la idea de la familia funcional se corrompe y donde habita la locura; conceptos todos presentes dentro del cuento “The Temple”. Igualmente, se mencionará cuáles son los motivos, convenciones y personajes de este género.

En el segundo capítulo de este trabajo se realiza un análisis de los componentes de “The Temple”, los cuales se dividen en temáticos y formales. Los primeros son: la victoria de la locura sobre la psique del personaje principal, la idea de maternidad y la familia, y la presencia de lo sobrenatural. Con respecto a los elementos formales del texto a tratar, encontramos un contexto geográfico apartado, solitario, en donde la locura está representada mediante elementos simbólicos,¹⁰ y la subversión de códigos que son parte del imaginario colectivo como los elementos religiosos y relativos a lo

¹⁰ Desde una perspectiva muy general, podemos definir símbolo como cualquier objeto o acontecimiento que evoca o se usa para evocar a otro. Esta definición permite comprender bajo la noción de símbolo toda posibilidad de referencia. En sentido propio y restringido el símbolo debe ser considerado como la posibilidad de referencia de un objeto o hecho presente a un objeto o hecho no presente. Según los estoicos es el símbolo lo que parece revelar algo y lo que indica una cosa oscura. Es necesario señalar que si en todo hay o puede haber una función simbólica, una “tensión comunicativa”, esa posesión del ser o del objeto por lo simbólico no convierte cualquier cosa en símbolo. Claude Levi-Strauss define el símbolo como la expresión de determinados aspectos de la realidad, una expresión que pertenece a la dimensión del inconsciente. En el caso de Roland Barthes el símbolo es visto como una representación psíquica y analógica. Para los fines de este trabajo, el símbolo será interpretado como una representación psíquica de naturaleza analógica. Dicha representación tiene un grado de convencionalidad (por convencionalidad quiero decir un carácter psicológicamente concreto que es común a todos y que se hereda de tiempos primarios, elementos que excitan la vida profunda de la psique) y que, en cuanto parte constante en la evolución cultural (global y particular), representa reemplazando, develando o evocando.

ritualístico.

Los puntos antes mencionados se interrelacionan, dentro de la narración, mediante la casa y los restos de un niño que el personaje principal encuentra en el jardín de su morada. Estas unidades nos permiten analizar el desarrollo de la locura de la protagonista. La carga simbólica y psicológica de la construcción, los espacios geográficos, así como el uso de códigos relativos a lo espiritual y la religión, serán las bases para este proceso.

Capítulo 1: ¿Qué es el gótico?

Para dar cohesión y sentido al análisis de “The Temple”, este capítulo se dedicará a la definición de lo gótico como tradición y como género literario. Se comenzará con una perspectiva étnica y posteriormente se hablará de lo gótico dentro del ámbito literario. Se abordarán sus constitutivos, motivos y temas y cómo éstos han evolucionado. Asimismo, este capítulo contempla distintos tipos de literatura gótica (la estadounidense del siglo XX y la femenina) y su relación con la obra a tratar.

El gótico abarca un vasto campo semántico que le permite tener múltiples definiciones y asociaciones, mismas que en ocasiones pueden complementarse y a veces contradecirse. Encontrar una definición unívoca del término a tratar resulta complicado, ya que estamos ante la presencia de un fenómeno que así como es seductor es, también, confuso. Al hablar del gótico podemos referirnos a un tipo de cine, moda, arquitectura y por supuesto, a un tipo de literatura. En todos los casos existen diversas perspectivas a considerar. En lo literario, tema que a este trabajo compete, puede ser concebido como un fragmento de la evolución histórica, o como parte de una cotidianeidad literaria que se relaciona con el lector: “This recurrent pattern of primitive thinking, appearing from the period from about 1760 to 1830, is symptomatic of the sudden dislocation, challenge to or loss of faith in the theological interpretation of nature before there was a scientific one to replace it”.¹¹

En la cita anterior, la literatura gótica es vista, como una reacción ante los sucesos históricos y sociales de finales de siglo XVIII y principios del XIX. Marilyn Gaull concibe este género como una transición (transición envuelta en la violencia que provoca el choque de dos modos de pensar) que se parapeta en la ignorancia mientras se espera la llegada de la luz de la ciencia. En un lado distinto de la gama de ideas

¹¹ Marilyn Gaull *apud* David Stevens, *The Gothic Tradition*, p.6.

alrededor de la literatura gótica, encontramos la concepción de Clive Bloom. Esta reflexión nos muestra un aspecto más tangible del género, mediante la novela:

The continuum that links the gothic to the “domestic novel” is marked by the fact that however arcane or historic the setting, it is always linked to the desire of contemporary readers. At once escapist and conformist, the gothic speaks to the dark side of domestic fiction: erotic, violent, perverse, bizarre and occasionally connected with contemporary fears.¹²

En el caso de Bloom, el gótico es una experiencia que logra la identificación con cualquier persona, un fenómeno que se presenta ante todo como humano, aunque sea lo más oscuro de éste. El presentar al gótico como una experiencia humana le permite estar siempre vigente. Sin embargo, la visión de Bloom es bastante negativa. El autor citado describe la literatura gótica como escapista y conformista, una caracterización bastante popular desde la aparición del gótico como género literario. En lo personal, me parece que la visión de Bloom lejos de ser útil, resulta arcaica. Innumerables estudios respecto a este tema han demostrado la capacidad del gótico para mostrar las preocupaciones de una cultura en una época determinada, gracias, quizá, al hecho de ser concebida como literatura “periférica”:

Eve Kosofsky Sedgwick’s book on Gothic conventions disclosed the textuality of genre, the play of narrative surfaces and metaphors that undermine assumptions of depth and hidden meaning. The link between textuality, power and desire in Gothic fiction has been theorised by Jerrold Hogle, and a recent book, *Gothic Writing* (1993), by Robert Miles has examined the discursive frameworks enabling the production of earlier Gothic writing. Several critical essays on specific Gothic Texts have begun to interpret the genre’s relation to notions of identity, sexuality, power and imperialism. Indeed, from the eighteenth century onwards, Gothic texts have been involved in constructing and contesting distinctions between civilisation and barbarism, reason and desire, self and other. [...] Gothic texts produce, reinforce and undermine received ideas about literature, nation, gender and culture.¹³

Si abordamos el término “gótico” desde una perspectiva étnica, hablamos de una de las varias tribus que desintegró, junto con otros grupos como los anglosajones, el imperio romano en el siglo IV: los godos. La identidad guerrera de los godos y su

¹² Clive Bloom *apud Idem*.

¹³ Fred Botting, *Gothic*, pp. 19-20.

participación en la caída del imperio romano se constituyeron como elementos de una tradición de libertad dentro de la cultura inglesa. Esta interpretación de la historia fungió como estandarte en la oposición al imperialismo extranjero, como en el caso de la invasión normanda de 1066. Para el siglo XVIII, cuando la agitación política entre aquellos que buscaban reformas electorales, parlamentarias y filantrópicas, y los que abogaban por una unidad nacional jerárquica alcanzaba un clímax (la ascensión de los primeros al poder), la visión de los godos como una tribu libertaria sedujo a los primeros, que concebían la autoridad real y sus instituciones como algo arcaico. Celebrar el amor de los godos por la libertad representaba la búsqueda de mayores libertades mediante reformas políticas. La parte reformista del partido Whig adoptó estas ideas en oposición a la ideología del Tory.¹⁴

Es interesante observar que, ya desde esta época, el gótico comienza a mostrarse como un fenómeno polivalente en el que varias visiones pueden tener cabida. Así como los Whigs usaban el gótico como una especie de estandarte, sus opositores adoptaron el término para sus propios fines políticos. Hemos visto que una de las interpretaciones históricas del gótico está asociada a la libertad, sin embargo, este término significó también tradición, jerarquía y aristocracia, motivos que los Tories esgrimían a su favor.

Por ser un término ambiguo y con diversas asociaciones, el gótico se presenta como una amalgama de estéticas, arquitectura, pensamiento religioso e inclinaciones políticas que, a mediados del siglo XVIII, se había fusionado con el ideario de otra época, refiriéndose más a un contexto medieval (o como se entendía lo medieval en el siglo XVIII) que a la época de la conquista prenormanda.

¹⁴ Los partidos Whig y Tory fueron grupos políticos ingleses que se desarrollaron durante el siglo XVIII y principios del XIX, cuando las políticas parlamentarias tomaban más fuerza. Los nombres de ambos partidos eran, originalmente, términos peyorativos que posteriormente se oficializaron. Los Whigs y los Tories fueron los precursores de los partidos liberal y conservador, respectivamente. Los Whigs tendían a políticas más radicales que los Tories quienes eran terratenientes nobles y poderosos.

Por otro lado, y desde un contexto literario, la concepción del término gótico se da gracias a la contraposición de dos sistemas de valores, que no ignoran lo antes expuesto. Los valores e ideas que dieron fuerza y dirección al iluminismo, concepciones provenientes de las culturas romana y griega, privilegiaron las producciones artísticas y culturales que se referían a los constitutivos de la estética clásica, instaurando así un canon que buscaba un arte esencialmente humanista, proporcionado, simétrico, definido, ordenado y de refinamientos sutiles; un arte que, mediante lo racional, tenía la intención de dirigir su atracción a la mente del contemplador y ser intelectualmente satisfactorio. Asimismo, esta estética buscaba que las producciones artísticas tuvieran una carga moral, y un tanto pedagógica, que le permitiera al arte impartir conocimientos para poder separar la virtud del vicio. El dominio de los valores clásicos produjo un pasado nacional que se percibía como distinto a lo culto y maduro de la era del iluminismo. A este pasado se le llamó, de manera peyorativa, “gótico”, palabra que, como se ha comentado ya, evocaba la Edad Media (bajo la óptica del siglo XVIII) así como costumbres bárbaras, supersticiones, exotismo y folklore.

Para los fines de este trabajo se usarán las concepciones e ideas que expone Fred Botting en su libro *Gothic*, así como algunos conceptos que aparecen en el libro *The Gothic Tradition* de David Stevens y *Modern Gothic: a Reader*, colección de ensayos compilada por Victor Sage y Allan Lloyd Smith, en un afán por desarrollar el término “literatura gótica”, para poder ubicar el cuento de Joyce Carol Oates dentro de un contexto histórico y literario. Para poder definir literatura gótica se buscará incluir los elementos fundamentales que constituyen un tipo de literatura que ha ido evolucionando y adaptándose a distintos tiempos.

La literatura gótica es, de acuerdo con Botting, una literatura del exceso, un conjunto de textos que pelean y van en contra de los preceptos racionales del siglo

XVIII, que hacen mella en el idealismo romántico y manchan la moral de la época victoriana. Al crear atmósferas misteriosas y oscuras, la literatura gótica remite a sus lectores a un pasado que produce terror. Este regresar al pasado, a lo que se puede llegar a considerar bárbaro, se ha conservado en el paraje narrativo del gótico incluso en nuestros días: “In the Twentieth Century, in diverse and ambiguous ways, Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values”.¹⁵

La literatura gótica representa, desde su origen con *The Castle of Otranto* de Horace Walpole en 1764, lo que muchos percibieron como una amenaza a los valores clásicos:

Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.¹⁶

Los textos góticos eran vistos como capaces de subvertir las formas y costumbres sobre las cuales el buen y aceptable comportamiento social descansaba, además de sostener una cierta nostalgia por una época ya perdida. Al retratar y apoyar supersticiones, la ficción gótica transforma los códigos del entendimiento y en su representación de hechos diabólicos y malignos, así como sucesos sobrenaturales, se aventura en el campo de lo no sacro mediante, por ejemplo, la necromancia y los rituales arcanos. Sin embargo, y a pesar de su agrado por lo irracional, mórbido y macabro, la escritura gótica puede considerarse, no como una celebración del exceso desbocado sino como un análisis de los límites y creencias del siglo XVIII, para distinguir la pasión de la razón, la mismidad de la otredad, el vicio de la virtud y, por supuesto, el bien del mal.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 1-2.

¹⁶ *Ibid.*, p.2.

Dentro del mundo de conceptos, motivos y razones que se incluyen en el gótico, existen dos términos que se convierten en fundamentales para la construcción y comprensión de este género, términos que, además, le permiten adaptarse y afiliarse a distintas corrientes literarias y distintos tiempos: terror y horror. Incluso cuando dentro de una generalidad perteneciente al imaginario colectivo más básico, terror y horror se consideran sinónimos, dentro del campo de la literatura y de la literatura gótica en específico, existen importantes distinciones, en donde, si bien van de la mano, no son lo mismo. Para poder explicar de manera cabal “terror” y “horror” es necesario antes definir el concepto de lo sublime.

De acuerdo con la Real Academia Española, sublime es:

Excelso, eminente, de elevación extraordinaria. U. m. en sent. fig. apl. a cosas morales o intelectuales. Se dice especialmente de las concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas o de lo que en ellas tiene por caracteres distintivos grandeza y sencillez admirables.¹⁷

De acuerdo con María Moliner lo sublime se puede definir como:

Aplicado a las acciones humanas, a las palabras o escritos y a las obras de arte, de gran belleza y tal que provoca una emoción noble: “Unos compases sublimes. Las sublimes palabras del Evangelio”. Noble, con grandeza moral, espíritu de sacrificio, generosidad, etc.: “Un sublime acto de heroísmo”. Se puede aplicar al que realiza obras sublimes; particularmente, a un gran artista: “El sublime Beethoven”.¹⁸

Extraña, en nuestros días, hablar de lo sublime como elemento necesario del gótico, sobre todo si se considera que lo excelso que le es inmanente al término, está relacionado con la grandeza moral y las acciones nobles. Para poder tener una comprensión cabal de lo sublime, debemos tener presente que estas definiciones y preceptos morales ligados a la idea contemporánea de lo sublime, no coinciden con los del siglo XVIII. Igualmente, estamos obligados a abordar este término, no sólo desde la

¹⁷ *subvoce* sublime en *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* p. 1426.

¹⁸ *subvoce* sublime en *Diccionario de uso del Español María Moliner* p. 861.

tradición gótica, sino también, desde el romanticismo.¹⁹ El gótico y el romanticismo son expresiones culturales que guardan una relación estrecha, ambas comparten motivos e ideas además de mantener un canal de comunicación que permite un intercambio de éstos. Romanticismo y gótico son edificios que se erigen gracias a la rebeldía, al impulso y a las pasiones. Stevens ha declarado que el gótico es una especie de prerromanticismo que concreta, que hace literal, la metáfora romántica.

La categoría de lo sublime fue parte de la constitución de la estética romántica primaria. Para Johann Christoph Friedrich Schiller lo sublime se define como:

El sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto. Está compuesto por un sentimiento de pena, que en su más alto grado se expresa como un escalofrío, y por un sentimiento de alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo y, si bien no es precisamente placer, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer.²⁰

De este modo, reconoce tres fases dentro de este término: lo “sublime contemplativo”, en el que el sujeto se enfrenta al objeto, que es superior a su capacidad; lo “sublime patético”, en el que pelagra la integridad física del individuo; y la “superación de lo

¹⁹ De acuerdo con H.G. Schenk en su obra *El espíritu de los románticos europeos*, el romanticismo es el primer fenómeno cultural con una resonancia global. Así se ubica al ensalzar la creación artística como intérprete y catalizadora de lo infinito, y al revalorar y reinterpretar las tradiciones populares de las naciones en las que se dio, ocasionando que muchas de ellas reconquistaran su identidad cultural. Para autores como Novalis, uno de los primeros en esta tradición, lo romántico es comprendido como el estudio de un proceso vital: “La vida se parece a los colores, sonidos, fuerzas, etc., y el romántico estudia la vida, así como el pintor, el músico, y el mecánico estudian el color, el sonido o la fuerza. El estudio cuidadoso de la vida hace al romanticismo” (en Alexander Gode, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*). Roger Fry define el romanticismo como la clase de arte cuyo interés artístico depende de las asociaciones que levanta en las mentes de los contempladores. El movimiento romántico se inicia en el siglo XVIII con la sensibilidad que se despierta hacia aspectos de la naturaleza hasta entonces ignorados o condenados: elementos naturales que sugieren poder, lucha frustración, angustia, miedo y otras formas de intensa excitación emocional. El surgimiento de este movimiento se origina a partir de una crisis en los valores europeos que imperaban tras el estallido de la revolución francesa, en donde las estructuras neoclásicas importadas son derribadas y se busca una identidad propia en el arte. El romanticismo, al menos dentro de una etapa temprana, se basó en un reordenamiento de las ideas y exigió una filosofía-religión, misma que condujo a una nueva forma de explicar el mundo. Esta filosofía-religión no se refiere a una expresión espiritual de orden institucional, como aquella que se profesa dentro de la doctrina judeo-cristiana, sino a un corpus de conceptos individuales que fungen como base para la creación artística, en las palabras de Harold Bloom:

Plotinus, the third century neoplatonic philosopher, proposed an allegorical reading of the story of Odysseus, in which the seafarer’s journey back home was interpreted as the soul’s quest back to the Divine Unity, though various romantics seem to echo this interpretation of the *Odyssey*, their actual quests took them back not so much to a Christian or neoplatonic homecoming but rather outwards and downwards to a series of individuals and glorious defeats. The major romantic questers, whether we see these as the poets themselves or as the quasi-autobiographical heroes of their poems, are all engaged in the extraordinary enterprise of seeking to re-beget their own selves, as though through the imagination a man might hope to become his own father, or at least his own heroic precursor (Harold Bloom en *The Oxford Anthology of English Literature*, “Volume II.” p. 4)

²⁰ Johann Christoph Friedrich Schiller en Umberto Eco, *Historia de la belleza*, p. 297.

sublime”, en donde el hombre consigue una victoria moral, porque es superior intelectualmente. La categoría de lo sublime representa para los románticos no sólo una experiencia estética, sino también una forma de taxonomizar y ordenar el mundo. La naturaleza, como entidad ajena al ser humano, era estetizada y transformada en paisaje, en una representación ideal que no tenía correlato en el mundo real. De acuerdo con Beatriz González Moreno, en su libro *Lo gótico, lo sublime y lo romántico, la experiencia estética en el romanticismo inglés*, la experiencia de lo bello y lo sublime era exclusivamente ilusoria:

La verdadera naturaleza había sido acallada bajo un determinado aspecto formal. Lo sublime no suponía en este sentido un peligro, puesto que como categoría que se basa en el terror y la amenaza, etcétera, mantenía alerta al individuo, no engañaba, sino que avisaba sobre la posibilidad de la aniquilación. Sin embargo, la categoría de lo bello era la forma utilizada para representar a la naturaleza como madre, como emblema moral de nuestro ser.²¹

Para poder entender lo sublime dentro del gótico, se hará uso de las ideas de Edmund Burke que aparecen en su obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* de 1757. Burke expone en este trabajo que lo bello radica en aquellos objetos pequeños, delicados y suaves. Estos objetos, supone Burke, producen en nosotros ternura y amor. Como contraposición de los objetos bellos y los sentimientos que nos despiertan, Burke usa lo “sublime”. Para el autor, los objetos que evocan lo sublime son aquellos que nos producen estremecimiento, objetos magníficos y oscuros. Así pues, la reacción humana ante la experiencia sobrecogedora que trasciende la normalidad cotidiana, es lo sublime: “Whilst we contemplate so vast an object, under the arm, as it were, of almighty power, and invested on every side with omnipresence, we shrink into minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him”.²² Para ejemplificar lo sublime, Botting habla del juego de luz y

²¹ Beatriz González Moreno, *Lo gótico, lo sublime y lo romántico, la experiencia estética en el romanticismo inglés*, p. 253.

²² David Stevens, *op. cit.*, p. 34.

oscuridad al interior de un edificio. Este efecto de claroscuro contribuye a un sentimiento de expansión e infinito que se asocia con lo sublime. Lo sublime es todo aquello que refleje lo vasto de la mente humana:

While beauty could be contained within the individual's gaze or comprehension, sublimity presented an excess that could not be processed by a rational mind. This excess, which confronted the individual subject with the thought of its own extinction, derived from emotions which, Burke argued, pertained to self-preservation and produced a *frisson* of delight and horror.²³

Habiendo explicado lo sublime dentro del gótico, podemos definir y diferenciar los términos terror y horror. El terror, en sus manifestaciones sublimes, se asocia con la elevación propia, personal, con los placeres de lo imaginativo, con lo que trasciende el miedo y, por eso, renueva y refuerza el sentido de valor social. El horror se relaciona con lo sobrenatural que invade el día a día. Las experiencias inexplicables que se dan dentro del contexto más cotidiano. El horror es el sentimiento de repulsión y miedo que se da después de ver o escuchar algo extraño. Por otro lado, el terror se describe como aquello que nos produce pavor: la sensación de que algo maligno está por suceder, el sentimiento de anticipación de la tragedia, lo que se encuentra antes de la experiencia poblada de horror. Podríamos decir que el horror se identifica más con el *shock*, mientras que el terror se relaciona con lo sublime: "Terror expands the soul, and awakens the faculty to a high degree of life, whereas horror controls, freezes and nearly annihilates them".²⁴

Los valores e ideas estéticas han cambiado desde el siglo XVIII; lo racional, definido y moralmente bueno ya no rigen los juicios de belleza dentro del arte. El gótico ha sabido adaptarse a los distintos cambios que las literaturas han tenido, acoplándose a las distintas épocas, evolucionando como corriente y estilo. Quizás, a partir de finales del siglo XIX y hasta nuestros días, el gótico ha usado el terror para adaptarse a las

²³ Fred Botting, *op. cit.*, p. 39.

²⁴ David Stevens, *op. cit.*, p. 53.

evoluciones históricas, depositando dentro de la mente (sin dejar de usar lo sobrenatural) de sus distintos personajes lo macabro, repulsivo y oscuro que siempre ha rodeado el lenguaje gótico. A este respecto escribe Patrick McGrath en su introducción a the New Gothic:

We stand at the end of a century whose history has been stained perhaps like no other by the blacker urges of human nature. The prospect of an apocalypse, through human science rather than divine intervention, has redefined the contemporary psyche. The consolation that western souls once found in religion has faded. Faustus no longer faces Mephistopheles from divinity antithetic underworld, nor is Ambrosio doomed to Christianity's eternal Hell. Now Hell is decidedly on earth, located within the vaults and chambers of our own minds.²⁵

1.1 La literatura gótica estadounidense en los siglos XIX y XX

La novela estadounidense, de acuerdo con Botting, debe mucho a la transmisión y adaptación de los textos y espíritu del romanticismo europeo y sus ideas. Como es de esperarse, el espíritu gótico primario sufre una serie de transformaciones cuando se integra a una nueva geografía y se filtra dentro de los ambientes cotidianos de estos territorios. Cuando el imaginario gótico de grandes abadías, castillos abandonados y tiranos pertenecientes a la nobleza ya no se presenta, encontramos que los contrastes de luz y sombra, de bondad y maldad, se expresan en textos en los que lo sobrenatural muta y se enreda con los misterios de la mente y las historias familiares. Nos encontramos con un panorama en el que lo social y lo humano se enfatizan y revolucionan los grandes terrores góticos de lo sobrenatural.

Lo anterior se hace evidente en autores como Charles Brockden Brown, quien en su obra *Wieland: or, The Transformation: An American Tale* relata la historia de Theodore Wieland un huérfano que junto con su hermana Clara, crece en un contexto dominado por la moral propia del iluminismo. Como se ha comentado en capítulos

²⁵ Patrick McGrath *apud* Victor Sage, *Modern Gothic*, p. 4.

anteriores, la idea de moral imperante en el mundo de este personaje obedecía a valores que exaltaban las virtudes clásicas. Estas ideas se ven contenidas dentro de los preceptos de la religión cristiana, misma que profesa el protagonista y que lo lleva a cometer actos atroces. Cuando Theodor alcanza la edad adulta, contrae nupcias con Catherine Pleyel, una amiga de su familia. Theodor y Clara poseen un terreno familiar, mismo que habitan. En su parte del terreno, Theodor se establece con su esposa y tiene cuatro hijos. Una vez asentados reciben la visita de Henry, hermano de Catherine quien logra entablar una amistad con Theodor basada en sus debates sobre filosofía y religión. La inclusión de estos temas como principales resta importancia a los elementos sobrenaturales que se encuentran en otras obras góticas, anteriores al gótico estadounidense. La preeminencia de contenidos filosóficos hace que lo terrible radique más en los actos humanos que en algo ajeno al campo de nuestras acciones.

El agradable entorno familiar se ve alterado por la aparición de Carwin, un siniestro personaje que se vuelve partícipe de los debates entre Theodor y Henry. Uno de los puntos clave de la obra radica en el hecho de que Carwin es un hábil ventrílocuo. Theodor, primero, comienza a escuchar voces. Estas voces son escuchadas, también en momentos posteriores por Clara y Henry. Por otro lado surge un romance entre Clara y Henry que no logra concretarse. Conforme avanza la historia, Theodor decide interpretar las voces como divinas. La supuesta voluntad de Dios representada por las voces orilla a Theodor a asesinar a su esposa e hijos. Asimismo, el protagonista busca acabar con su hermana y Henry para hacer más explícita su devoción. Clara se salva gracias a la intervención de los vecinos y Theodor es llevado a la cárcel, lugar del que escapará para tratar de eliminar a su hermana. Rumbo al final de la obra, junto con el personaje principal, nos damos cuenta de que las supuestas voces divinas son el delirio del protagonista inducido por Carwin y su ventriloquía, causantes de las misteriosas

voces que escucha la familia Wieland, como parte de su plan para obtener el amor de Clara. Al advertir esto, Theodore decide suicidarse. Es importante mencionar que Carwin confiesa haber producido las voces pero en ningún momento incitar al asesinato. Esto hace evidente un cierto desequilibrio por parte del personaje principal quien gracias a su fanatismo religioso interpreta las voces como una instrucción para la muerte.

En *Wieland* lo terrible no proviene de una fuente de otro mundo, sino de la patología personal de Theodore, de sus oscuros deseos, apagados por ideas y representaciones autoritarias. Otras obras en las que las instituciones sociales e ideas de moral, así como las patologías individuales, se convierten en el origen de todo terror y todo mal son, por supuesto, las escritas por Edgar Allan Poe. En cuentos como “The Cask of Amontillado” o “The Tell-Tale Heart” se nos confrontan con la locura irresoluta que va borrando en cada oración los límites entre realidad e ilusión.

Dentro de Estados Unidos, con sus distintas geografías, con distintas historias y un pasado distinto, las aventuras del gótico se dan en territorios en donde la moral puritana, su idea de infierno y sus juicios se suceden. En este contexto, la psicología gótica y los temas que presenta su narrativa se relacionan con otros elementos como la democracia, la organización religiosa y su relación con la libertad individual y el control social. En las dinámicas sociales que se reflejan al interior de la literatura gótica estadounidense, encontramos la ansiedad provocada por la esclavitud, las relaciones interraciales, las difíciles relaciones entre los nativos americanos y los colonizadores, la subsecuente matanza de los primeros, dificultades y crímenes que se ven más claramente dentro de la escritura gótica sureña.

En esta rama del gótico, lo sobrenatural, término ajeno o, mejor dicho, lejano a la inmediatez de lo cotidiano, da paso a expresiones de ansiedad y sucesos más

próximos a la vida diaria. En las palabras de Henry James: “a good ghost story must be connected at a hundred points with the common objects of life”.²⁶ Es de capital importancia mencionar que, en ningún momento, se ven anulados los elementos sobrenaturales del gótico. Aun cuando la locura adquiere un peso importante en la arquitectura de los textos góticos estadounidenses, lo sobrenatural continúa merodeando detrás de las tipografías de los textos que habita, esperando, silencioso, el momento de atacar.

La literatura gótica del siglo XX está ligada a los estilos y tradiciones de su antecesora del siglo XIX. Los objetos y sujetos de la ansiedad y el terror toman, en esta nueva etapa, formas más familiares, aunque guardan en su constitución el eco de sus antecesores. Los castillos se transforman en las mansiones siniestras o en las casas oscuras; los bosques y laberintos se vuelven ciudades e intrincados callejones. éstos son los espacios en donde lo extraordinario y lo inhumano con todos sus horrores y terrores encuentran cabida.

En el territorio estadounidense surge, en el siglo XX, una estética de lo grotesco que infecta el día a día y que se transforma en una amenaza siempre presente. Se comienza a usar como motivo para las producciones literarias góticas la desintegración y la decadencia de la familia, así como los mundos privados que empiezan a desmoronarse:

Because the family is usually considered a stable unit, the new American Gothic tries to destroy it. The assumption is that if the family cannot offer security, nothing can. Narcissism causes the destruction. The parent usually loves himself more than his child; the child hates the power of the parent at the same time he wants it for himself. Rarely do we find “togetherness.” Often new American Gothic uses a symbolic family. The reason is clear: the “real” family is so confusing, so shattered, that the parent or child flees from it. He searches for surrogate-figures, but the narcissistic circle asserts itself, and the same kind of needless destruction follows.²⁷

²⁶ David Stevens, *The Gothic Tradition*, p. 40.

²⁷ Irving Malin, *New American Gothic*, p.50.

De acuerdo con Irving Malin, en su libro *New American Gothic*, la mente comienza a funcionar como un microcosmos en el que la familia se destruye. Dentro de la narrativa gótica estadounidense del siglo XX, además de los espectros y vampiros, surgen personajes que pueden parecernos más cercanos: el padre, la madre, el asesino, los amantes.

El mundo comienza a ser concebido desde los ojos y las desencajadas conciencias de inadaptados al borde de la locura. En el caso de las escritoras estadounidenses, los temas góticos se actualizan mediante conceptos como la opresión, las diferencias sexuales, el miedo a la maternidad y el aborto. Dentro de todas estas adaptaciones del gótico a las nuevas épocas encontramos que persiste la idea de un pasado que regresa y que devela terribles misterios. Esto se hace evidente desde Toni Morrison²⁸ hasta Stephen King.

1.2 El gótico femenino²⁹

El gótico ha tenido dentro de sus representaciones más importantes, sus orígenes y su público, a figuras femeninas. De acuerdo con Ellen Moers en su libro *Literary Women*, existe una rama dentro de esta tradición literaria llamada gótico femenino:

What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. But what I mean, or anyone else means, by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear.³⁰

Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft Shelley, Emily Brontë, Charlotte Perkins Gilman, Carson McCullers y Angela Carter, entre otras, son los nombres que dan forma a este

²⁸ Quizá la inclusión de Tony Morrison al corpus de la literatura gótica pueda asombrar al lector. Incluso cuando esta autora ha sido ubicada dentro de la tradición de la literatura afroamericana, debemos recordar que una de sus novelas más importantes, y por la cual se incluye a la autora en esta tradición, es *Beloved*, volumen que recoge y utiliza todos los elementos del gótico.

²⁹ El término que Ellen Moers acuña para referirse a las autoras del gótico es el de “*Female Gothic*” si bien es cierto que la traducción que se hace en este trabajo no es del todo exacta, ya que el término original no es “*Feminine Gothic*” se ha optado por usar femenino ya que términos como “*mujeril*”, si bien refiere a lo relativo a la mujer, también tiene una connotación peyorativa de afeminado.

³⁰ Ellen Moers, *op. cit.*, p. 90.

subgénero literario³¹. Las aportaciones femeninas dentro del gótico son invaluable. Si bien el gótico tenía motivos y lugares definidos que fueron adaptándose a las necesidades de los contextos históricos, son las mujeres quienes introducen nuevos temas a los constitutivos del género, tópicos que antes no habían sido contemplados y que presentaban miedos más familiares, más inmediatos e incluso más “reales”. Temas como la seducción, el incesto, la violencia sexual, todos temas del gótico, toman ahora una nueva visión, la del “otro lado”, dando nuevas perspectivas y nueva fuerza a horrores que parecían llenarse de polvo dentro de un baúl. La maternidad y el aborto aparecen en este tipo de gótico y son el móvil para hablar y reflexionar en torno a la mujer, su opresión y su angustia dentro de lo cotidiano. Las ambigüedades del género sexual y las relaciones de éste con la fantasía son también temas que abarca el gótico femenino. Asimismo, la supuesta normalidad social se disecciona y analiza mediante motivos como la familia y el matrimonio.

Ann Radcliffe convierte en central a una figura que, a un tiempo, es heroína y víctima: la “damisela en apuros” (“*damsel in distress*). Ya desde aquí, la presencia de la

³¹ En este punto es necesario hacer una breve aclaración. Moers al definir el gótico femenino se refiere a éste como un modo literario. Sin embargo, un par de líneas más adelante, lo clasifico como un subgénero literario. Para dar razón de esta taxonomía y explicar, por qué un servidor considera al gótico femenino un subgénero, hare uso de los conceptos planteados por Alastair Fowler en su libro *Kinds of Literature*. Fowler usa en su metodología tres términos clave: tipo (*kind*), subgénero (*subgenre*) y modo (*mode*). Fowler usa el término “tipo” (*kind*) como equivalente de “género histórico”. Los tipos pueden ser definidos por tener ciertos rasgos como tamaño, aspecto (*representational aspect*) o forma (*external form*). Fowler también indica que los tipos están designados por sustantivos, por ejemplo, “Novela” o “Épica”, éstos, posteriormente pueden ser divididos en subgéneros. La división depende, por lo general, de los temas (*subject matter*) o motivos (*motifs*) del trabajo. Los subgéneros cuentan con todas las características de los tipos pero añaden nuevas funciones o nuevos rasgos (*features*), como pueden ser nuevos tópicos, al género o tipo. Fowler señala que al usar, por ejemplo, el escenario como una característica desviva, un género o tipo como la novela, ésta puede ser dividida en subgéneros tales como la novela escolar, la novela universitaria o la novela citadina. Fowler observa también, que, dependiendo de que tan lejos se pueda llevar una división genérica, , pueden existir subgéneros secundarios. Asimismo, el autor declara que los géneros o tipo pueden ser desarrollados como modos (modes), que son designados, por lo general, con adjetivos, por ejemplo, “cómico” o “satírico”. Los modos no dan información alguna de sobre la forma o la extensión del trabajo. así pues, una novela cómica no da se refiere a un género combinado en el que su forma esta determinada por el tipo: “novela”, y no se encuentran elementos estructurales que puedan ser denominados como “cómica”. Un tipo puede contener rasgos que pueden ser cómicos o satíricos lo que no lo convierte necesariamente en una comedia o una sátira. En el caso del gótico femenino, es evidente que éste sigue las convenciones y motivos del gótico, sin embargo, no se conforma con reproducir de manera formuláica estos rasgos, sino que también, aporta nuevos elementos y da a los elementos ya existentes una nueva lectura, cómo se explica en este capítulo.

mujer comienza a tener un peso más contundente. Sin embargo, es hasta 1818 que el gótico toma una perspectiva que no tiene únicamente que ver con el sexo de su autor y el de sus protagonistas, sino que aborda miedos que nacen de lo femenino. *Frankenstein* de Mary Shelley, carece, paradójicamente, de personajes femeninos centrales, y aquellos con los que cuenta son más bien irrelevantes o meras víctimas. No obstante, el tema central de la novela es un mito de nacimiento:

Frankenstein brought a new sophistication to literary terror, and it did without a heroine, without even an important female victim. Paradoxically, however, no other Gothic work by a woman writer, perhaps no 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.³²

Mediante la fantasía gótica, Mary Shelley aborda los miedos en torno a la concepción de un ser. La criatura, quien después de haber sido creada es abandonada sin siquiera un nombre, es un personaje que logra emerger de la muerte, y que representa miedos que antes eran desconocidos para la literatura o no se planteaban como tema central de una novela “seria”. Al respecto Moers comenta: “Here, I think, is where Mary Shelley’s book is most interesting, most powerful, and most feminine: in the motif of revulsion against new born life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences”.³³

Dentro de la obra de Oates, el recién nacido como un monstruo es evidente en, precisamente, el texto a tratar en este trabajo: “The Temple”. En este cuento tampoco existen nacimientos, en el sentido estricto de la palabra, pero podemos encontrar la imagen del parto y el surgir de un ser desde el vientre de la tierra. Aquí, el terror radica en sacar de la oscuridad (que no precisamente dar a luz) a un niño que yace muerto en un jardín y convertirlo en un objeto de culto. En el libro *Demon and Other Tales* (volumen en el que se publica “The Temple” por primera vez) se localiza el cuento

³² *Ibid.*, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 93.

“Demon”, un relato que presenta a un personaje principal que es visto como un monstruo, como un niño demonio, ya que al nacer tiene una marca, en forma de serpiente, que va de su quijada a la parte posterior de una de sus orejas. En este cuento el chico, cuyo nombre ignoramos, está siempre hambriento de amor y es despreciado por todos. Existen interesantes coincidencias entre este personaje y la criatura armada por Victor Frankenstein. Ambos son seres que desde que llegan al mundo son odiados; ambos, apenas ven la luz, son monstruos.

Otro de los elementos que se presentan como femeninos dentro de la literatura gótica es el tratamiento del tema de la infancia. Lo interesante respecto a esta infancia es que se encuentra poblada de dolor. Se encuentra habitada por mitologías particulares, por relatos que sólo encuentran lugar entre los labios de los niños, por historias que hayan calor entre sus palmas. La infancia es una topografía en la que misteriosas criaturas se pasean. A veces, estos seres escapan del reino de lo imaginario, del gobierno de la memoria, para volverse parte del mundo adulto, un mundo que se infecta con lo sobrenatural, en el instante mismo en que estos seres dejan la huella primera. Al abordar este punto Moers habla de Catherine, personaje de *Wuthering Heights* y comenta al respecto: “Critics of *Wuthering Heights* have wondered why Catherine should want to return to such childhood as she experienced at the Heights, for it seems to have been made up of hatred, brutality, and random cruelty”.³⁴ Esta necesidad de Catherine por volver a su infancia es, a mi parecer, no sólo la presencia de un amor que Heathcliff representa, sino también una actitud masoquista que le otorga a la obra de Brontë un tono perverso y sutil que, sigiloso, se adelanta a nuestros deseos con pasos breves. Dentro de *The Collector of Hearts* (volumen en el que se reimprime “The Temple”) existen relatos en los que la infancia es un entorno cruel que envenena a los

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

personajes, una idea de familia que lejos de otorgar seguridad, provoca angustia. En cuentos como “The Dead Mother” o “Schroeder’s Stepfather”, relatos del volumen citado, la infancia no es una etapa envuelta en la sencillez, ni un lugar en donde todo recuerdo resulta dulce y todo suceso benigno, sino una etapa de abusos. En el caso de “The Dead Mother”, una madre trata de matar a sus dos hijas después de sufrir los estragos del divorcio. Una de ellas logra escapar y la madre es internada en un hospital psiquiátrico. Años después, cuando la hija sobreviviente se encuentra en la universidad, la madre le hace una visita, trayendo con ella terribles recuerdos y una desaprobación total de su estilo de vida. En “Schroeder’s Stepfather”, la niñez del personaje principal se ve astillada por el arribo de un padrastro que lo maltrata físicamente, lo humilla y mutila sus posibilidades afectivas cuando mata a su perro. En ambos casos, la memoria se convierte en nuestra ventana al dolor, a un tiempo que desgarrar la inocencia y no deja espacio para juegos.

Moers aborda, en su capítulo sobre el gótico femenino, una faceta de conciencia sexual que se hace presente en la niñez. Esta noción se revela por medio de juegos de contacto y otras prácticas que se encuentran dentro, y constituyen un folklore propio de la sociedad infantil, el cual adquiere códigos y símbolos privados. Para ejemplificar esto, la autora de *Literary Women*, usa el poema de Christina Rossetti “Goblin Market”. En esta obra la fruta prohibida que ofrecen a Laura y Lizzie, personajes principales del poema, es la catalizadora de un inventario de imágenes sugestivas en donde la intoxicación, el placer y el dolor se muestran como una unidad:

“Suck” is the central verb of *Goblin Market*; sucking with mixed lust and pain is, among the poem’s Pre-Raphaelite profusion of colors and tastes, the particular sensation carried to an extreme that must be called perverse. I am suggesting not that *Goblin Market* belongs to the history of pornography as a Victorian celebration of oral sex, but that Christina Rossetti wrote a poem, as Emily Brontë wrote a novel, about the erotic life of children.³⁵

³⁵ *Ibid.*, p. 102.

El texto de Rossetti sirve también para dar paso a la idea del “*freak*”. En el caso de la poeta prerrafaelista las criaturas monstruosas (*trolls, goblins, etcétera*) se forman por la mixtura de imágenes animales y humanas. En el caso de Brontë, Heathcliff es siempre descrito con metáforas animales (por ejemplo: “Wolfish man” o “Tiger” o incluso “a savage beast”). Esta idea cambia con el tiempo y el “*freak*” (que se erige como figura monstruosa) se representa por las deformidades, el enanismo, el travestismo y lo hermafrodita:

Women writers have, in any case, continued to make monsters in the twentieth century, but not so often giants or animaloid humans as aberrant creatures with hideous deformities or double sex: hermaphrodites. “Freaks” is in fact a better word than monsters for the creations of the modern female Gothic.³⁶

La relación del “*freak*” con lo femenino viene de una conciencia del ser, del cuerpo en condiciones de alienación, que, de acuerdo con Moers, está más presente en las mujeres. Elaine Showalter en su libro *Sister’s Choice. Tradition and Change in American Women’s Writing* aborda las teorías de Moers sobre el gótico femenino y comenta al respecto:

Moers extended her theory of Female Gothic to self-hatred and self-disgust directed towards the female body, sexuality and reproduction. The Gothic in her view, had to do with women’s anxieties about birth and creativity, including the anxiety of giving birth to stories in a process that society could deem unnatural.³⁷

Es importante mencionar que la idea del cuerpo en condiciones de alienación, dentro del campo semántico del gótico femenino, no tiene que ver, únicamente, con el embarazo. Para Showalter, esta idea se relaciona con la naturaleza de la mujer en general, lo cual se vuelve evidente con el trabajo de críticas feministas como Nancy Chodrow: “They viewed the Female Gothic as a confrontation not just with maternity, but with the reproduction of mothering and ‘the problematics of femininity’ which the heroine must

³⁶ *Ibid.*, p. 108.

³⁷ Elaine Showalter, *Sister’s Choice* p. 128.

confront”.³⁸ De acuerdo con Showalter, el cuerpo es percibido como una especie de antagonista que encuentra su contraposición en el ser: “The female body perceived as antagonistic to the sense of self, as therefore freakish”.³⁹ El cuerpo alienado y su uso dentro de la literatura gótica femenina se instaura, también, como una declaración estética y como una postura ante los tabúes y la censura: “Looking at freaks in the 1940s and 1950s signified a woman artist’s determination to confront the forbidden without flinching, to activate a powerful female gaze. Freaks and feminists were weirdly bonded”.⁴⁰

Para hablar de cuerpo alienado creo pertinente referirme, también, al concepto que Pierre Bourdieu presenta en su ensayo “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”. Bourdieu piensa y lee al cuerpo como un producto social que interactúa y es penetrado por la cultura, por las relaciones de poder, las de dominación y por el estatus económico. La presencia de las diversas correspondencias sociales con la “creación” y transformación del cuerpo establecen una percepción de éste y de quienes “dominan” así como una noción de lo corporal de quienes son “dominados”. El concepto de dominación no debe de entenderse únicamente como algo material sino también y especialmente como algo simbólico:

Las propiedades corporales, en tanto productos sociales son aprehendidas a través de categorías de percepción y sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las propiedades entre las clases sociales: las taxonomías al uso tienden a oponer jerarquizándolas, propiedades más frecuentes entre los que dominan (es decir las más raras) y las más frecuentes entre los dominados.⁴¹

Así pues, al hablar de un soldado, quien tiene un porte determinado y una presencia social, necesitamos hablar, igualmente, de un civil desgarrado.

Debemos recordar, también, el ensayo de Freud sobre lo ominoso (o lo

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid* p. 135.

⁴¹ Pierre Bourdieu, “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en *Materiales de sociología crítica*. p. 45.

siniestro), en donde se estipula que, desde la perspectiva masculina, los genitales femeninos son vistos como algo monstruoso.⁴² En esta tradición del “*freak*” se encuentran muchos de los personajes de McCullers y también extrañas criaturas, tales como un hombre adulto muy pequeño (del tamaño de una gaviota) y de gran cabeza, que yace en la playa, en “The Omen” de Oates.

⁴² Para explicar mejor esta idea me referiré brevemente al concepto de lo ominoso freudiano (*unheimlich*). Freud se ayuda de la definición que da Schelling de lo ominoso, esto es, todo lo que estando destinado a permanecer oculto, secreto, ha salido a la luz. Para explicar este concepto Freud hace uso del cuento de E.T.A. Hoffmann “El hombre de arena”. En este texto Hoffmann nos habla de Nataniel, un joven que, después de la visita de un vendedor de barómetros, queda sumido en la depresión. Nataniel busca consuelo con su amigo Lotario a quien escribe una carta en donde explica el porqué de su angustia ante este encuentro aparentemente cotidiano. En la carta Nataniel explica que el vendedor es Coppelius, un abogado que visitaba a su padre, cuando el protagonista era un niño, para realizar extraños rituales. A los ojos de Nataniel, Coppelius es el hombre de arena, figura del folklore infantil que echa arena en los ojos a los niños que no quieren dormir y se los lleva después a la luna en un costal.

Una noche, Nataniel decide espiar a su padre y a Coppelius. Desde un armario observa caras que nacen del fuego producido por un pequeño horno y del impacto se desmaya, Coppelius descubre al pequeño espía y clama sus ojos para el ritual. El padre de Nataniel se opone y Coppelius se conforma con analizar sus manos y pies provocando horribles chasquidos en todo su cuerpo. Después de esto, el padre de Nataniel muere y el protagonista culpa a Coppelius por tal suceso. A partir de este momento Nataniel y el cuento quedan impregnados por una obsesión con los ojos y la pérdida de estos. El cuento continúa con el presente de Nataniel, pero el resto del cuento no es trascendente, al menos, por el momento. De acuerdo con Freud, el miedo a perder los ojos representa el miedo a la castración. La imagen de Coppelius representa la imagen del padre, de un padre maligno, de un demiurgo oscuro, que amenaza con cercenar el miembro viril. Otro ejemplo de esto es Edipo, cuando se saca los ojos, cuando se castra, al saberse el asesino de su padre. Lo ominoso en “El hombre de arena” señala el complejo infantil de castración.

Pero lo ominoso no se refiere, únicamente, al miedo a ser emasculado. Lo ominoso nos habla también de un miedo a los dobles y a la repetición. En este caso, existe la amenaza de la pérdida del yo, a través del enfrentamiento con el otro. El doble deviene de una creencia del alma inmortal. La duplicación de los símbolos genitales se interpreta, igualmente, como castración. El doble es la confrontación con el narcisismo primario, con un “yo” que representa lo incumplido, lo sofocado y que viene de la infancia.

El sentimiento ominoso ve surgir voluntades que no se sospechan en el otro, pero que se intuyen como escondidas en uno mismo. De acuerdo con Freud, esto explica al psicoanálisis como ominoso, ya que se ocupa de poner al descubierto fuerzas secretas. Paralelo a esto encontramos que el miedo a ser enterrado vivo, según Freud, representa la fantasía de vivir en el seno materno, la falta de límites entre realidad y fantasía nos lleva de nuevo al mundo infantil, esto explica el por qué de la angustia que sienten algunos hombres neuróticos ante la visión de los genitales femeninos. En este punto se puede ver de manera más clara el desarrollo del término *unheimlich*, ya que lo ominoso remite a lo que otrora fue cotidiano. Lo ominoso es la marca de la represión.

Capítulo 2: “The Temple” y el gótico estadounidense

2.1 El gótico Inglés y estadounidense antes de Oates.

Antes de comenzar con el análisis formal de “The Temple”, es pertinente hacer un breve recuento de la evolución de la literatura gótica previa a Joyce Carol Oates. Como se ha comentado, en los primeros exponentes de la literatura gótica estadounidense podemos encontrar a autores como Brockden Brown, Hawthorne y Poe. Hablando de gótico sureño, los expositores más importantes son: William Faulkner, Flannery O'Connor, Carson McCullers, Tennessee Williams, Truman Capote, Cormac McCarthy, Katherine Anne Porter y Poppy Z. Brite, entre otros. Se trata de autores en los que la experiencia de lo moderno se presenta como terrible e insoportable.

Al hablar de literatura gótica femenina, las fechas y geografías se amplían y encontramos obras e ideas que viajan de siglo en siglo y de continente en continente con autoras tales como Ann Radcliffe y Mary Shelley, creadoras de los dos tipos originales de gótico femenino: aquel en que la mujer es víctima y heroína (como *The Mysteries of Udolpho*) y aquel en donde habitan los mitos relativos al nacimiento (nacimiento de una obra o de un ser, como en *Frankenstein*). Otras autoras son Emily Brontë quien, en *Wuthering Heights*, hace de Catherine un presencia fantasmagórica y encuentra en Heathcliff una fuerza oscura y perversa; Charlotte Brontë, de acuerdo con Showalter, trata, en *Villette*, de suscribirse a los sistemas del lenguaje patriarcal y burgués, pero no escapa de la erupción del gótico; Charlotte Perkins Gilman nos relata en “The Yellow Wallpaper” el descenso a la locura de su protagonista, durante una depresión posparto; Flannery O'Connor, Katherine Anne Porter y Carson McCullers, quienes a través de sus heroínas ejemplifican la obsesión del gótico femenino estadounidense de posguerra, en el que los cuerpos adolescentes encuentran, mediante los cambios propios de la edad, un paralelismo con el cuerpo de los “freaks”. Dentro de este índice de autoras me gustaría

mencionar a Jane Austen, pues incluso cuando *Northanger Abbey* se constituye como obra paródica, la autora está consciente del código gótico y sabe usar sus elementos. Me parece pertinente traer a colación algunas de las ideas de Linda Hutcheon respecto a la parodia. Debemos recordar que la parodia no necesariamente busca ridiculizar o destruir al código que refiere. La parodia implica una distancia entre el texto que usa para parodiar y el nuevo texto, una distancia que se pone en evidencia mediante la ironía. Pero la ironía es un mecanismo más crítico y más juguetón que destructor, es la combinación de un homenaje y una mofa.

En la literatura gótica femenina que se ha producido desde la década de los sesenta hasta nuestros días, podemos encontrar autoras tales como Angela Carter, quien en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) revive, a través de las aventuras de Desiderio y en un tono carnavalesco, la imagen del castillo gótico, y usa el exceso clásico del género para narrar, con puntual detalle, los tabúes sexuales que el protagonista quiebra durante sus aventuras. Diane Johnson, en su obra *The Shadow Knows*, se sirve del gótico para hacer un estudio profundo sobre la vulnerabilidad femenina, mediante elementos como la raza, la sexualidad y el miedo en los Estados Unidos durante la década de los setenta. Toni Morrison, en su novela *Beloved*, mediante una casa embrujada nos hace reflexionar al respecto de la esclavitud, la maternidad y las relaciones entre madre e hija; Susan Hill en *The Woman in Black* nos presenta una historia de fantasmas en la que la naturaleza del mal debe ser descubierta por su protagonista y el lector; y, por supuesto, Joyce Carol Oates.

2.2 El espacio en “The Temple”

Primero aparece un sonido, un sonido pequeño que tratamos de olvidar, pero no podemos. Un sonido que queremos pensar se debe a un animal en el sótano y nada más... Después, aparece una voz. El sonido que al principio creíamos pertenecía a un animal, se transforma en un llanto, en el llanto de un pequeño. Ahora, el llanto se ha convertido en un llamado, en una orden que nos obliga a buscar y que permite el encuentro con la locura y con un nuevo credo.

En “The Temple”, de Joyce Carol Oates, somos testigos del nacimiento de un nuevo credo mediante el descubrimiento de un esqueleto enterrado. “The Temple” presenta la historia de una mujer, cuyo nombre ignoramos, que busca el origen de un sonido molesto, similar al llanto de un bebé. Intentando encontrar el origen de este ruido, la mujer descubre, enterrado en su jardín, el esqueleto de un niño al que comienza a adorar y que convierte en un objeto de culto.

René Guénon, en su libro *El rey del mundo*, habla del centro espiritual establecido en el mundo terrestre para conservar íntegramente el depósito de una ciencia “no humana”. Ésta es la idea de “tradicición” de la que derivan todas las tradiciones y explicaciones religiosas, míticas y filosóficas del mundo. Lo que el término Tradición expresa es la relación de lo humano con la Verdad Divina, ya se trate del ser humano individual o de la colectividad social que lo engloba. Guénon distingue asimismo entre la Tradición Primordial, localizable (más allá de la historia, incluso) en el origen mismo del actual Ciclo humano y las distintas formas tradicionales derivadas de aquella primera (consideremos que la palabra "Tradición" proviene del verbo latino *tradere*: transmitir). La tradición expresa la relación de lo humano con la verdad divina. El inicio de la divinidad en la tierra es el centro espiritual.

Dentro de la tradición gótica, uno de los espacios privilegiados es la casa o las casas. Por un lado la casa abandonada, o en un lugar lejano y desierto, se convierte en el escenario por excelencia para el relato de terror/horror⁴³. Por el otro, existe una tradición en donde casa y cuerpo mantienen una importante relación: “The heroine thinks that she is trapped in the haunted castle by a sinister and seductive older man; but she is really on a quest to find the other, who holds the secrets of feminine existence”.⁴⁴ Bajo esta perspectiva, la casa es más que el paraje donde ocurren una serie de sucesos, la casa representa una búsqueda ontológica. En el caso de “The Temple”, la llamada y los hallazgos de nuestro personaje se relacionan con la maternidad, con la creación.

Juan Eduardo Cirlot declara que la imagen del niño es símbolo del futuro, en contraposición del hombre viejo que representa el pasado, pero también simboliza la etapa en la que el hombre viejo se transforma y adquiere una nueva simplicidad. Nietzsche, en *Así hablaba Zaratustra*, concibe al niño como un centro místico y “una joven fuerza que despierta”.⁴⁵

Estos dos pilares conceptuales, la imagen del niño y la casa como un contexto geográfico con poderes sobrenaturales, crean un espacio literario en el que un nuevo credo nace. Desde una perspectiva simbólica e incluso psicológica, la casa se convierte en una zona especial en donde un conocimiento más allá de lo humano tiene lugar. Si tomamos a la casa como un centro espiritual, como el punto de partida de toda religión, y la idea del niño como una idea de futuro, nos encontramos con una subversión en los códigos de los símbolos expuestos, en donde el niño, que debe representar proyección, ya está muerto, y las ciencias divinas depositadas en las casas son más bien de origen oscuro.

La casa en este cuento puede considerarse un centro espiritual ya que, al igual

⁴³ Estos términos se definen y explican en el primer capítulo de este trabajo en las páginas 14 a 18.

⁴⁴ Elaine Showalter, *1 op. cit.*, p. 128.

⁴⁵ Friederich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, p. 58.

que en los conceptos planteados por Guénon, es la “puerta” de entrada al conocimiento superior. Un canal de transmisión regular entre el Centro y el mundo exterior. En el Centro el poder temporal y la autoridad religiosa confluyen en un mismo principio común. En esta segunda función, Guénon destaca especialmente la misión de “mantener el vínculo entre la Tradición Primordial y las tradiciones secundarias derivadas”,⁴⁶ debido a esto, monjes y caballeros (especialmente los templarios) eran los encargados de custodiar el acceso a este poder. En el caso de “The Temple” la mujer no se presenta como una de estas figuras, sin embargo, se puede hablar de una especie de iniciación ya que es capaz de percibir el llamado del niño. Que esto sea parte de una locura o no, se verá en otro apartado del trabajo.

Encontramos el origen de una tradición, desde la perspectiva de Guénon, pero es una tradición corrupta, pútrida: “In this way the woman’s bedroom became a secret temple. On the velvet cloth the skull and bones, unnamed, would be discovered after the woman’s death, but that was a long way of”.⁴⁷ Esta tradición se origina a partir de la muerte y en la muerte desemboca. Al igual que el infante, la protagonista del cuento se queda sepultada en la casa (en la casa-mujer, en la casa-útero) esperando a que alguien la descubra, así como ella descubrió los restos del niño.

2.3 El niño, el niño como futuro y el niño muerto en “The Temple”

Cirlot declara que el niño simboliza el futuro, pero el niño de “The Temple” está muerto, por lo tanto, el futuro también. El personaje principal se encuentra atrapado en una parálisis, ella está encadenada a un ídolo falso y es en esto en donde radica la parálisis. Sin la posibilidad de un futuro, volvemos siempre al mismo punto una y otra

⁴⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 132.

⁴⁷ Joyce Carol Oates, “The Temple” en *The Collector of Hearts*, p. 316.

vez hasta que ese instante se convierte en un eternidad: “For no one must see. No one must know. ‘I am here, I will always be here,’ the woman promised. ‘I will never abandon you’ ”.⁴⁸

El esqueleto del niño como parte de un centro espiritual y como imagen del futuro representa una ciencia que no puede evolucionar; consecuentemente, la sabiduría que pudiera llegar a impartir sería de tipo oscuro: “The woman lifted the skull to stare into the sockets as if staring into mirror-eyes, eyes of an eerie transparency. A kind of knowledge passed between her and these eyes yet she did not know”;⁴⁹ dentro de los confines de la casa y a través del niño, se da la transfusión de un conocimiento sobrenatural, de una ciencia “no humana”. Sin embargo, este conocimiento no es un conocimiento puro, es, precisamente, el negativo de la tradición descrita por Guénon.⁵⁰ Quizás, el que en el texto se presente el negativo de los conocimientos de Guénon, sea un punto de partida para explicar la locura. La concepción distorsionada de estos símbolos puede fungir como síntoma del mal que se apodera del personaje principal.

⁴⁸ *Ibid.* p. 315.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ La casa en la que radican los huesos del niño puede fungir como centro espiritual ya que, al igual que dentro de la teoría de Guénon, es una representación que asegura la conservación de la tradición. Esta tradición desde el contexto de Oates, se refiere al carácter ritual, con un peso espiritual y casi de credo que se le otorga a la osamenta. Es importante mencionar que es necesario hacer este tipo de distinciones ya que los conceptos de Guénon no pertenecen al campo de la literatura, aunque sean aplicables a ciertos elementos literarios, como en este caso. En Guénon el centro espiritual no sólo es una geografía y una ciudad (Agartha, de acuerdo con Saint-Yves de Alveydre) sino también una serie de objetos simbólicos y elementos, por ejemplo el Arca. La nave bíblica de Noé representa, según Guénon: “un período transitorio que es como un intervalo entre dos ciclos y que está marcado por un cataclismo cósmico destruyendo el estado anterior del mundo para hacer sitio a un nuevo estado” (El rey del mundo, p. 43) La osamenta de Oates cumple con la misma función de crear un nuevo ciclo, se destruye el mundo anterior al hallazgo de los huesos, se crea un caos psíquico que provoca en el haber de la protagonista una nueva era, representada por la locura o supuesta locura y su ritual alrededor de los huesos como una herramienta espiritual.

Para Guénon el Arca y el nuevo estado que representa es comparable al concepto de «Huevo del Mundo» símbolo que contiene en germen todas las posibilidades que se desarrollarán en el curso del cielo. El huevo es también, de acuerdo con Cirlot, símbolo de la inmortalidad. En el caso de Oates vemos los contrarios simbólicos. Se ha estipulado ya que el niño muerto representa la parálisis, al ser la imposibilidad de un futuro (futuro simbólico); en este caso el germen de posibilidad es el de una vida oscura. De igual forma, la única inmortalidad presente en el contexto de “The Temple” es la de la locura o la de una cierta espiritualidad corrupta.

Los elementos, Centro, Arca y Huevo (del mundo), en Guénon; y casa y huesos en Oates, cumplen con la función de asegurar el paso o la transmisión tradicional de un ciclo al otro. Con Guénon se habla de una tradición vital, con Oates se habla de muerte.

Existe también una relación interesante con la acción de desenterrar los huesos del niño y lo ominoso freudiano. Para poder explicar esto de manera cabal, me remitiré, de nuevo, al cuento “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann. En este relato existe el amor de Nataniel, el protagonista, por una mujer, Olimpia, que siempre se muestra lánguida y callada, como si fuera un muñeca. Conforme avanza el cuento, nos percatamos de que la tímida muchacha es, efectivamente, un autómata. La vacilación sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y viceversa, se presenta a la incertidumbre intelectual como base de lo ominoso. Sacar los restos del niño de la tierra, cavar en el inconsciente, puede ser el catalizador de la locura. Igualmente, esta duda respecto a la vida de lo inanimado se erige dentro del texto, ¿existe acaso una cierta fuerza sobrenatural en los despojos infantiles?

2.4 “The Temple” y su relación con la madre, la maternidad, el jardín y el parto: la madre terrible y la madre divina

La mujer que crea Joyce Carol Oates en “The Temple” hace del niño muerto un ídolo. Antes de analizar al niño muerto como un ídolo, es importante mencionar que la mujer adquiere una relación de maternidad con los restos encontrados bajo tierra. Existe una necesidad por parte del personaje de procurar y cuidar, además de adorar, los huesos del infante.

Debemos recordar que desde una concepción iconográfica, que no ignora su sentido simbólico, la madre,⁵¹ o mejor dicho, la maternidad, se identifica, tanto desde una perspectiva sagrada, como desde una perspectiva profana, con la raíz de todas las

⁵¹ La madre como símbolo presenta una ambivalencia importante. Por un lado, aparece como imagen de la naturaleza, con una connotación positiva e, inversamente, como la “madre terrible”.

cosas. Es decir, existe una relación madre-naturaleza que da pie a este tipo de interpretación, y se relaciona también, con la idea cabalística de la Shekhina⁵². De acuerdo con las ideas propias de la Cábala⁵³, la Shekhina no es un símbolo sino una *sefirot kabbalística*⁵⁴, que representa el aspecto femenino del ser supremo. Desde la concepción junguiana es un ánima⁵⁵ de la cual emanan todas las ánimas femeninas, todas las imágenes de la mujer tales como la mujer joven, la amada, la desconocida, etc. De acuerdo con Gershom G. Scholem, la Shekhina puede tener aspectos negativos que

⁵² La inclusión de la cábala en el análisis de esta obra puede sorprender al lector. ¿por qué usar un sistema místico oriental, para el análisis de un texto estadounidense que pertenece a una tradición de origen europeo? Pues bien, el motivo de usar la cábala para hablar de “The Temple” obedece a una razón. Incluso cuando Joyce Carol Oates fue criada como católica, en 1970 tras la muerte de su abuela Blanche, descubrió que ésta era judía. El hallazgo que debe al biógrafo Greg Johnson, la motivó a rendir un homenaje a su abuela con la novela *The Gravedigger's Daughter* publicada en el 2007. Sin embargo, el conocimiento de su pasado judío, revelado en 1970, pudo impulsarla a incluir elementos de su pasado en su literatura posterior a esa década :

Like Rebecca, the protagonist of *Gravedigger's Daughter*, Blanche grew up with an immigrant gravedigger father who brutally assaulted his wife, then shot himself. Like Rebecca, Blanche had an abusive, hard-drinking first husband and ended up raising their son — Oates' father — on her own. And like Rebecca, Blanche was Jewish, but kept her heritage a secret. Oates learned of her grandmother's roots only after her death in 1970, when biographer Greg Johnson began researching Oates' past. "Friends said, 'Well, you look Jewish,'" says Oates. "They saw my grandmother's picture, and they said, 'She's Jewish!' Who knows? To be Jewish is to be specifically identified with a history. (Jennifer Reese, “Ode to Joyce” en Entertainment Weekly Julio 9 del 2007)

⁵³ Las definiciones de Cábala son muchas y muy variadas, todo depende de la perspectiva que se le dé. Para un académico la Cábala será considerada como algo que ha estado iluminando un aspecto diferente de la filosofía e historia del “pueblo elegido”. Para el judío ortodoxo puede ser un comentario más de la Torá, si bien uno que resulta bastante exótico. En esferas más escépticas la Cábala se considera una suerte de magia u ocultismo. Sin embargo estas interpretaciones no describen completamente el significado real de lo que es la Cábala. El significado literal de la palabra Kabbalah es “recepción”, “recibo”; así en la primera frase de la “Ética de los Patriarcas”, encontramos que Moisés recibió la Torá en el Sinaí, y la palabra empleada para “recibir” es “Kibel”, el pasado del verbo “Kabal” Según el Rabí Shimón, Torá y Cábala son aspectos distintos de una misma unidad esencial. La Torá representa la corteza exterior y la Cábala representa el corazón, oculto, de la misma manera en la que existe un cuerpo físico y el alma. La Torá revela la palabra del Señor, mientras que la Cábala revela lo oculto y explica estas revelaciones.

⁵⁴ Las *Sefirot* son las vasijas a través de las cuales emana la luz del Creador al hombre. El árbol de la vida cuenta con diez *Sefirot*. Estas son *Keter* en lo más alto y en el centro. *Keter* es la corona, descendiendo y del lado izquierdo encontramos la *Sefirot* de *Biná* que representa la comprensión, la inteligencia divina. Del lado derecho encontramos a *Jojma* la emanación de la sabiduría o idea primordial de Dios. Debajo de *Biná* se encuentra *Guevura* la esfera concerniente al juicio, a la fuerza de Dios, debajo de *Jojma* esta *Jesed*: la misericordia o el amor de Dios. Al centro de estas últimas dos y en un nivel inferior se encuentra *Tiferet* la emanación de la belleza, a su izquierda, en un nivel inferior esta *Hod*: la gloria y la majestad de Dios y a la derecha al nivel de *Hod* encontramos *Netzaj* la emanación de la victoria, de la paciencia infinita de Dios. Al centro de estas dos en un nivel inferior se encuentra *Yesod* la *Sefirot* del conocimiento y por último debajo de *Yesod* esta *Maljút* la *Sefirot* del reino. Según la Cábala es en esta emanación en donde nos encontramos, *Maljút* representa el mundo material. Las *Sefirot* tienen una íntima relación con el hombre, por ejemplo: *Jesed* representa el brazo derecho, *Guevurá* el brazo izquierdo, *Tiferet* la cavidad torácica, *Hod* la pierna izquierda, *Netsaj* la derecha; *Yesod* los genitales y *Maljút* las falanges inferiores. Al conjunto total de las *Sefirot* se les conoce como el *Adam Kadmon*: el hombre arquetípico.

⁵⁵ La actitud, carácter o personalidad internos vueltos hacia lo inconsciente. El ánima es el aspecto femenino presente en el inconsciente colectivo de los hombres. El ánima puede estar representada (personificada) como una joven, como una bruja, o como la madre tierra. Usualmente se asocia con una emocionalidad profunda y con la fuerza de la vida misma.

se relacionan con la destrucción y con lo oscuro, el lado destructor de la deidad. En este sentido, se puede encontrar una relación más estrecha entre la imagen de maternidad, como símbolo e icono, y el personaje de “The Temple”.

Dentro de los significados simbólicos que se asocian a la maternidad y a la madre, existe también un tipo de símbolo que engloba dos elementos fundamentales en este análisis, el primero, de índole más bien psicológico, y el segundo, relativo al género. Ambos comparten una naturaleza geográfica. Gracias a la imagen del jardín, lugar donde el niño muerto es encontrado, la imagen de la mujer, el consciente, el inconsciente y la casa como centro espiritual encuentran un punto en común. De acuerdo con Cirlot, el jardín es el ámbito en el que la naturaleza se presenta sometida, cercada y domesticada por el hombre, es por esto que el jardín representa, en contraposición con el crecimiento libre de la jungla que se erige como símbolo de lo inconsciente, a la conciencia. Es necesario mencionar en este punto que el jardín del cual habla Cirlot es un jardín cuidado, un jardín que de manera constante encuentra mantenimiento; esto se hace evidente ya que, como ejemplo gráfico, el autor muestra, en su *Diccionario de símbolos*, una obra de Jan Vredeman de Vriers, arquitecto holandés famoso por su manejo de la perspectiva y su diseño, esquemático, ordenado y de naturaleza geométrica y laberíntica, de jardines. En el caso del cuento de Oates, el jardín que se describe es uno descuidado, un lugar que por un largo tiempo, décadas quizá, no ha visto mantenimiento alguno:

She had no choice, then, did she? She must trace the sound to its origin. She set about the task calmly enough one morning, stepping out into unexpectedly bright, warm sunshine, and making her way into the lush tangle of vegetation that had been her mother's garden of thirty years before.⁵⁶

Si bien en este texto el jardín es una representación de lo consciente, concepto que más adelante encontrará, al igual que su contrario, más representaciones geográficas, es una

⁵⁶ Joyce Carol Oates. *op.cit.*, p. 313

conciencia descuidada. Algo salvaje se apodera de este campo de la psique, la vegetación como jungla de este jardín (“She dug. She spaded, and raked. She dug again, deepening and broadening the hole which was like a wound in the jungle-like vegetation”) es la representación de los deseos no conscientes apropiándose de la mente de la protagonista. Los elementos de la jungla, de la naturaleza primigenia y oscura, comienzan a tomar el lugar de las estructuras mentales ordenadas.

Desde una segunda percepción simbólica, la espacial, encontramos que el jardín es igualmente un atributo femenino en los emblemas de los siglos XVI y XVII. Esta cualidad femenina permite asociar al jardín con la imagen de la madre, en especial por la línea, en la cita anterior, en la que la autora escribe: “She dug again, deepening and broadening *the hole which was like a wound in the jungle-like vegetation*” (el énfasis es mío). Esta imagen del hoyo que se cava como una herida, nos remite a la idea de parto, en donde la tierra pare, mediante el hoyo que simula una vagina, al niño muerto. Respecto a lo anteriormente expuesto, podemos encontrar la idea que maneja Pilar Pedraza, en su libro *Espectra*, sobre la imagen de la mujer, en este caso la madre, dentro del contexto gótico literario y cinematográfico. Pedraza habla de las “Madres de tinieblas” y para abrir este capítulo dentro del citado libro, comienza narrando una escena de *The Brides of Dracula*, de Terence Fisher, de 1960, en donde una mujer de mediana edad lleva a cabo un suceso similar al del texto de Oates. Pedraza relata en estas páginas:

Greta, con el cabello suelto y despeinada como una bruja, está tumbada de bruces en el suelo, sobre la tierra que cubre el ataúd de la recién vampirizada, a la que dirige las siguientes palabras: “Vamos, despierta. El Maestro está esperando. Despierta. ¿Estás lista? No puedo ayudarte. Ya sé que está oscuro, pero tienes que ser fuerte, tienes que empujar. Ahora un pequeño esfuerzo más. Aquí está, aquí está mi pequeña. Lo ha conseguido.”

Palabras de partera para un alumbramiento mortal, durante el cual vemos emerger de la tierra la mano de la muchacha [...] Entre las figuras que son más de lo que parecen, hay una que suele pasar desapercibida, a pesar de que se asoma con llamativa frecuencia en las creaciones de la literatura [...] Se trata de la madre siniestra,

aparentemente marginal, abyecta como mujer que ya no es mujer sin haber llegado a ser hombre. Una sombra que se mueve al fondo.⁵⁷

El parto, en el caso de “The Temple”, no es el de una muerta viviente. Aun así, las similitudes son evidentes: tanto Greta como la protagonista del cuento a analizar son mujeres de mediana edad que ayudan a una entidad macabra, que pertenece al reino de los muertos, a regresar de la tierra. En el caso de “The Temple” encontramos, igualmente, palabras de aliento para la criatura que está a punto de “nacer”:

she managed to uncover the earth, which was rich with compost, very dark, moist. Almost beneath her feet, the plaintive mewling sounded! "Yes. Yes. I'm here," she whispered. She paused, very excited; she heard a brief flurry of scratching, then silence. "I'm here, now." She grunted as she pushed the shovel into the earth, urging it downward with her weight, her foot; it was a pity she'd so rarely used gardening implements, in all of her fifty years.⁵⁸

Si tomamos en cuenta las ideas de Pedraza, encontramos la idea de la tierra dando a luz y de la mujer con su doble función de partera y madre. Lo siniestro quizá radica en la manera no natural en que ocurre el “parto”; vemos a una mujer que, fuera de su tiempo fértil, concibe a una entidad ajena a la vida. Me parece digno de observar que el personaje de esta historia comienza a ocupar el lugar de su madre: habita la casa de la madre, trabaja en el jardín de la madre, usa su sombrero: “The mid-morning sun was ablaze so she located an old straw hat of her mother’s: it fitted her head oddly, as if its band had been sweated through and dried, stiffened asymmetrically”.⁵⁹ No obstante, es necesario observar los calificativos que la autora usa para describir la manera en que el sombrero se ajusta a la cabeza de la protagonista: “oddly”, “asymmetrically”. Estas palabras funcionan como indicios caracterológicos del tipo de madre que constituye la protagonista de este texto. Al igual que el sombrero, la maternidad no le ajusta de manera natural al personaje. La maternidad a la que estará destinada esta mujer es una maternidad extraña, asimétrica, desencajada. Oates usa el sombrero para construir

⁵⁷ Pilar Pedraza, *Espectra*, pp. 251-252

⁵⁸ Joyce Carol Oates, “The Temple”, p. 314.

⁵⁹ *Idem.*

también un motivo anunciatorio. La imagen bufonesca, casi grotesca de la mujer (“She was a naturally graceful woman so out of her element here she felt ludicrous to herself, like a beast on its hind legs.”),⁶⁰ presiente una maternidad desarticulada, monstruosa.

En este punto debemos considerar dos cosas: dentro de los jardines simbólicos “tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se guardan tesoros”. El niño muerto es un hallazgo, un tesoro. En los mitos, cuentos folklóricos o leyendas, encontramos con frecuencia tesoros “difíciles de alcanzar”. Esto, de acuerdo con Jung en *Transformaciones y símbolos de la libido*, alude a uno de los secretos fundamentales de la vida. El secreto al que Jung se refiere es al centro místico. Este centro místico Jung lo define bajo el término de *selbst*. Según Jung, *selbst* es el ámbito que encierra la conciencia y el inconsciente. Es el centro de esta totalidad como el *yo* es el centro de la conciencia. El centro místico encuentra su relación con el espiritual ya que el primero busca poner en contacto al hombre con lo divino, con el principio supremo, que radica en el segundo.⁶¹

Asimismo, la madre, desde la perspectiva simbólica, presenta una ambivalencia importante, ya que a un tiempo puede personificar la imagen de la naturaleza (que podríamos relacionar con el jardín) y la imagen de la “madre terrible” (que podría

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ El *Selbst* o *Sí-mismo* constituye tanto al sujeto como a la totalidad de su psique. La idea de *Sí-mismo* representada por un “centro místico”, por un núcleo del sujeto es una idea que Jung retoma de tiempos pasados bajo conceptos tales como piedra filosofal o daimon. Para Jung, este elemento nuclear del ser representa la unidad de los contrarios, la integración del yo consciente con su parte femenina o inconsciente y por esto es símbolo de la totalidad. La experiencia de develar el *Sí-mismo* requiere de rescatar lo que se encuentra en el olvido, sólo así la vida puede ser completa, con la asociación del consciente y el inconsciente, en mutua participación. Esta totalidad Jung la presenta bajo la imagen del *Imago Dei* o «Imagen de Dios». Como potencia psíquica de magno poder que envuelve al Yo el Sí-mismo asume una simbología divina. De este modo, hay una especie de contenido divino al interior del hombre que señala la huella de Dios presente en él. En “The Temple”, Joyce Carol Oates presenta un personaje que rescata del olvido una osamenta. Se podría pensar que la acción de develar fragmentos del pasado, hace que el personaje logre la unión del consciente y el inconsciente que conlleva a una comunión con una energía divina, con el centro espiritual. Sin embargo, tanto lo descubierto por la protagonista como el lugar de la divinidad se presentan como corrupto, incluso si a través de la osamenta existe una unión con lo que el personaje principal concibe como rodeado de una especie de sacralidad

relacionarse con la madre siniestra de Pedraza). Debido a esto, desde las doctrinas herméticas morir significa volver a la madre. Dentro de las ideas de Jung encontramos que:

la “madre terrible” es la réplica complementaria de la *Pietà* [...] no sólo la muerte, sino el aspecto cruel de la naturaleza, su indiferencia con el dolor humano. También indica Jung que la madre es símbolo del inconsciente colectivo, del lado izquierdo y nocturno de la existencia.⁶²

Ahora, hemos mencionado que además de tener una carga materna, el personaje principal del cuento tiene una carga de adoradora, haciendo de los huesos que encuentra un objeto de culto. Nicola Abbagnano, en su *Diccionario de filosofía*, asegura que los ídolos son la unidad entre sentimientos y pensamientos, producida por factores externos; en palabras del autor: “La doctrina de los ídolos fue expuesta en la antigüedad por Demócrito y es aquella según la cual la sensación y el pensamiento son producidos por imágenes corpóreas que provienen de lo externo.”⁶³ Tomando como referencia las palabras de Abbagnano podemos decir que el culto de la mujer es subjetivo, que se basa en sus sensaciones y en su desesperación. Es por esto que la sabiduría que podría llegar a impartir es corrupta. Dentro de la filosofía de Francis Bacon encontramos también teorías alrededor de los ídolos: Bacon aseguraba que los ídolos no eran herramientas para obtener el conocimiento, sino obstáculos. Para Bacon los ídolos son falsas nociones y prejuicios. De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, el esqueleto simboliza la decadencia, la putrefacción de los constituyentes elementales del mundo. El credo que inventa el personaje es un credo que le reza a la decadencia.

⁶² Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p.298

⁶³ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, p. 646.

2.5 Los espacios geográficos y psicológicos de la casa

Para conocer los valores de la intimidad es necesario, primero, conocer los espacios en los que esta intimidad se sucede. Los lugares son cruciales, y la casa y sus componentes (todos y cada uno de ellos, la casa como motivo) son, sin lugar a dudas, una atmósfera privilegiada para conocer la intimidad y sus valores. La casa, de acuerdo con Gaston Bachelard, es, en sí misma, un ser. La casa debe ser considerada como una unidad que intenta integrar los principios de las personas que la habitan. Al conocer las esquinas, muros, suelos y grietas de una casa, podemos conocer las criaturas que la habitan. En el caso de “The Temple” la casa además de fungir como una especie de centro espiritual, encontramos que dentro de sus muros la mente de la protagonista halla un eco. Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, nos dice que la casa no puede solamente ser considerada un objeto en el que nuestras emociones y juicios reaccionan y actúan. La casa debe de ser, desde una perspectiva literaria y fenomenológica, algo más que la descripción de formas. Las distintas moradas deben fungir como una revelación de las virtudes y vicios de los individuos que las habitan. El concepto de la casa nos da, a un solo tiempo, imágenes dispersas y un cuerpo concreto de ideas que reflejan a quienes se encuentran en el interior de sus muros.

Es importante notar que el personaje principal asegura escuchar el sonido que lo inicia todo en el sótano o en el ático: “At first the woman believed the sound must be coming from somewhere inside the house, a small animal perhaps, a squirrel trapped in the attic beneath the caves, or in a remote corner of the earthen-floored cellar”.⁶⁴ Por un lado Cirlot nos dice que cada casa es una analogía del cuerpo humano, por el otro Bachelard dice que, como un ser que es la casa, cada parte de ella representa un componente del cuerpo humano: los áticos o segundos pisos representan el consciente

⁶⁴ Joyce Carol Oates, *op cit*, p. 314.

de las personas; por el contrario, los sótanos, lo subterráneo, representan el subconsciente, los deseos oscuros, lo reprimido:

En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos [...] En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los temores de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras en el negro muro... El sótano es, ante todo, el *ser obscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo.⁶⁵

La locura del personaje principal aparentemente comienza en el sótano o en el ático. Aquí podemos ver que el personaje, desde un contexto simbólico, intenta explicar los macabros sucesos en el campo de la psique, desde la conciencia del ático o quizá como una manifestación de algún acto o sentimiento reprimido: desde el sótano. Ania Teillard explica que en los sueños nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada de la casa es el lado manifiesto del hombre. El techo y el piso superior o el ático corresponden a la cabeza y, en ocasiones, al raciocinio. Por el contrario, el sótano (como se ve también en Bachelard) corresponde al inconsciente y los instintos. La escalera es el medio de unión de distintos planos psíquicos. Su significado depende de que se vea en sentido ascendente o descendente. En el momento en que la mujer lleva el esqueleto a su habitación, vemos cómo la locura se apodera de ella y de la casa. El traslado de los huesos no es un acto físico. No es un cambio de geografías físicas sino de espacios psíquicos y simbólicos. Es la locura apoderándose del mundo de la protagonista. Quisiera añadir a este punto el peso simbólico del templo, que, a mi parecer, une los puntos fundamentales de este análisis. Todas las arquitecturas poseen significados simbólicos, la del templo los concreta. Dentro de las significaciones simbólicas del templo prevalece el sentido de centro místico como el foco de cruce entre los mundos de lo divino y lo pedestre; y lo anterior se representa mediante la imagen del altar.

⁶⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 50.

Otro aspecto a considerar aquí es el del sonido. Todo comienza con un ruido que no se alcanza a descifrar: “there, again, the vexing mysterious sound!” Dentro de las doctrinas tradicionales encontramos la creencia de que el sonido fue la primera cosa creada. En la Cábala encontramos, por ejemplo, que fueron las letras del *alephbet*⁶⁶ y sus sonidos las que crearon el universo entero. El sonido que la mujer percibe es el origen de una nueva religión. El conocimiento representado por el cráneo del pequeño, que simboliza también la locura del personaje llevada al plano consciente, es una nueva espiritualidad que no sólo está corrupta sino que profesa muerte.

⁶⁶ El Alephbet es el alfabeto de la lengua sagrada. Se dice que Dios antes de crear el universo creó las letras como las herramientas de construcción. Cada letra se encargó de crear una cosa en particular. Esto lo vemos en el Génesis, el cual comienza con la palabra *Bereshit*, “en el principio” la letra Bet protagoniza el acto creativo de Dios; es a través de Bet que Dios construye el mundo. Bet se constituye así como el paradigma de la creación.

Conclusiones

El gótico, como tradición literaria, cuenta con la bondad de constituirse mediante sus letras, mediante sus imágenes, en una geografía, en los caminos de un mapa psíquico. La composición de espacios, de atmósferas, debe ser precisa para que, como lectores, nuestros miedos puedan verse depositados en estos terrenos verbales. La arquitectura del lenguaje gótico, laberintos, bosques, catedrales cimentadas por símbolos y arquetipos, permite reflejar las angustias más personales y las congojas más esenciales. Las estructuras que se erigen ante nuestros ojos, tienen una cualidad bifronte en la que todo objeto posee un contenido simbólico y un valor social.⁶⁷ Joyce Carol Oates ha logrado con su obra adoptar símbolos que podrían ser llamados tradicionales y convertirlos, mediante la sensibilidad gótica, en edificaciones saturadas por la locura y el terror.

A lo largo de este trabajo se observa que la obra de Walpole, así como la de Radcliffe, Shelley, Brockden Brown y Emily Brönte, aportaron elementos seminales para el desarrollo de los motivos que influyeron en las creaciones posteriores de la literatura gótica. Estos autores heredan a Oates temas recurrentes y rasgos que sirven como base para la elaboración de una visión personal. De entre las influencias más importantes están Anne Radcliffe y Mary Shelley quienes, al instaurar el gótico femenino, otorgan elementos clave para la construcción de la obra de Oates.

Dentro de los elementos del gótico femenino que se han mencionado en este análisis, se encuentra, por ejemplo, una infancia trágica. El símbolo del niño se refiere tradicionalmente a una idea de futuro; dentro del campo de lo clásico simbólico, el niño

⁶⁷ Dentro del extenso mundo de la narrativa gótica existen títulos que carecen de calidad literaria, obras formulaicas y gratuitas que únicamente buscan excitar el morbo. Incluso estas obras guardan en su constitución los vestigios de símbolos y representaciones más profundas, elementos que heredan de obras de mayor valor a las que buscan emular, por ejemplo *Guilty Pleasures* de Laurell K. Hamilton, obra que inauguró la serie *Anita Blake Vampire Hunter* (19 títulos hasta ahora) en 1993. En esta novela palpitan de manera muy tenue, debajo de las escenas melosas de romance y los episodios pseudo eróticos de sexo gratuito, los constitutivos del género gótico.

representa, para Jung y Károly Kerényi, fuerzas formativas, de carácter benéfico del inconsciente. Dentro de la tradición literaria de habla inglesa (y quizá dentro de toda tradición literaria) el niño es una representación que se asocia con lo sagrado.⁶⁸ El niño como símbolo se trastoca bajo la pluma de Oates para convertirse en parálisis y putrefacción.

La manera en que Oates altera la imagen del niño mediante la muerte es por demás efectiva. Oates toma la tragedia que rodea a la infancia del gótico femenino y la usa para resignificar el valor clásico de la infancia simbólica. La concepción ritual que hace del niño un elemento de futuro o, en el caso de la poesía romántica, un profeta, se resignifica y convierte en una especie de negativo fotográfico. De acuerdo con la tradición israelita, los huesos encuentran una identificación con la palabra hebrea *luz*; en este sentido, “luz” y “hueso” se refieren a estados germinales. La subversión de los códigos se da al incluir al niño como un esqueleto. El niño es origen, en efecto, pero (y aquí entra en juego otro símbolo que altera el valor total de la representación simbólica del infante) debemos recordar que, de acuerdo con los saberes alquímicos, los esqueletos representan la muerte, el color negro y la putrefacción; así pues, en “The Temple”, el niño ya no es un profeta vital, bañado de una cierta divinidad, sino que el personaje se convierte en el origen y el objeto de un culto enfermo.

Desde Walpole y su castillo de Otranto, los espacios en la narrativa gótica han sido fundamentales. De los castillos y las abadías se ha pasado a las mansiones, y de éstas a las casas comunes y los suburbios. El bosque se ha transmutado en columnas de concreto y los laberintos en calles cerradas y callejones. La estructura gótica primigenia, el lugar en donde el horror se gesta, encuentra su representación en “The Temple” mediante la casa familiar. En el segundo capítulo de este trabajo se comentó la fuerte

⁶⁸ Esto se puede ver en la obra de Wordsworth quien, en poemas como “Ode, Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” y “Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey”, habla del niño como un profeta o visionario, pero no cualquier profeta, el poeta lo llama “Mighty Prophet!” “Seer Blest!”.

identificación que encuentra la casa con el cuerpo. Tradicionalmente la casa se asocia con los elementos femeninos del universo como son el arca o el muro. En el caso de “The Temple”, la casa no sólo es arca sino también el punto de origen de una obsesión y una nueva simbología. El elemento femenino que rodea a la casa se encuentra presente en “The Temple”; sin embargo, la manera en que la autora lo incluye en el texto dista de la manera en que se entiende la carga simbólica tradicional. En el caso de Oates, la casa es una especie de madre. Somos testigos del parto de la tierra. Las raíces se convierten en el útero de una criatura que, muda y voraz, parece observarnos.

Debido a la “nueva” carga simbólica que Oates otorga al infante, o a los restos de éste, la casa se metamorfosea de un simple elemento de protección y representación cósmica, en un espacio geográfico (y místico) en donde nacen las tradiciones religiosas y filosóficas. El cambio de connotación en la imagen de la casa hace de esta arquitectura una construcción de naturaleza gótica. La morada gótica es aquella que se ve llena de secretos, de pasajes ocultos, que guarda en sus muros algo de laberinto. Es la casa donde el pasado o algo del pasado vuelve a nosotros, el lugar en donde las acciones más repulsivas se ven contenidas. En “The Temple” el pasado y el secreto vienen representados por el niño; sabemos que los restos del infante están ahí desde hace décadas, y esto es lo único que la autora nos deja saber. Con la mínima información, nuestra mente comienza a construir narrativas perpendiculares que tratan de develar el secreto planteado por Oates. El terror se gesta dentro de nuestras pupilas, ante las posibles hipótesis sobre el macabro hallazgo. Intuimos que algo atroz ha sucedido, una muerte, un infante, un crimen, probablemente, pero no sabemos más. Los símbolos que Oates ha reconfigurado presentan, dentro de la morada gótica, la alteración del centro espiritual.

La protagonista de “The Temple”, quien es a un mismo tiempo partera, madre y sacerdotisa, tiene, además, la función narrativa de hacer confluir distintas jerarquías figurativas. Dentro del segundo capítulo de este trabajo, se abordó la significación simbólica de la madre. Como explica Jung, la madre es el ánima que genera todas las ánimas femeninas. No debemos olvidar que este mismo autor, en un tono similar a Scholem, llega a caracterizar a la mujer como la muerte y como símbolo del inconsciente, del lado izquierdo⁶⁹ y nocturno de la existencia. La madre anónima de Oates logra representar, por un lado, la angustia propia del nacimiento que se instaura como característica del gótico femenino a partir de 1818. Si bien la madre del cuento de Oates no crea a un ser como lo hizo Victor Frankenstein, existe el concepto de dar vida a lo inanimado. Así como el Doctor Frankenstein, la protagonista de “The Temple” une las piezas e infunde vida al esqueleto infantil: una vida que dista de la eléctrica y “literal” que el científico da a su criatura, pero una vida al fin. El personaje de Oates otorga un aliento metafísico de naturaleza más bien ritual, y es en este dar vida que la imagen de la madre gótica se junta con la carga simbólica referida por Jung. El monstruo de Shelley (al igual que el niño de Oates) actúa, de acuerdo con Diane Johnson,⁷⁰ como agente, en el sentido de que se convierte en su doble. Sabemos, gracias a Freud, que los monstruos y las criaturas de los relatos de horror son la personificación del id.⁷¹ Las representaciones de muerte e inconsciente, inmanentes al simbolismo de la madre, se hacen más claras cuando se desentierra el “tesoro”.

⁶⁹ Al hablar del concepto de “izquierdo” Cirlot nos remite, en su *Diccionario de símbolos*, a la obra del Dr. H.L.L. Jaffé quien comenta que para todas las civilizaciones del mediterráneo anteriores a nuestra era, el lado izquierdo significaba la dirección de la muerte. Esta idea de izquierdo junto con la representación de la maternidad propuesta por Jung queda como anillo al dedo para caracterizar a la protagonista del cuento de Oates. De igual forma, Guénon representa el espacio tridimensional con una cruz de tres dimensiones. Esta figura se compone por seis ramas: cuatro que corresponden a los puntos cardinales y dos más que representan el cenit y el nadir. En este esquema, la zona izquierda representa el pasado y lo nocturno (el origen, lo inconsciente).

⁷⁰ Diane Johnson en Mary Shelley, *Frankenstein*, p. 18.

⁷¹ El verdadero inconsciente o parte más profunda de la psique, el receptáculo de los impulsos instintivos, dominados por el principio del placer y el deseo impulsivo y ciego.

Por otro lado, la madre en “The Temple” representa uno de los motivos del gótico estadounidense del siglo XX. Recordemos ahora a Malin y sus apuntes sobre la familia en el gótico. La figura materna a la que nos enfrentamos no constituye una familia funcional tradicional; tratar de adaptar a su supuesta “prole” a este esquema nos resulta por demás absurdo.

La madre gótica es una taxonomía compleja y amplia.⁷² En el caso de “The Temple”, la protagonista es una madre gris y solitaria de quien ignoramos el nombre, porqué está ahí, o si ha estado casada. Es una madre marchita que, a sus cincuenta años de edad, logra concebir por la tierra al infante muerto. Éste es el único tipo de hijo que una madre marchita puede tener. Su cuerpo seco no puede hospedar vida, únicamente mediante la adopción de los restos infantiles se forja el lazo materno. Existe una cierta sensibilidad que le es inherente a la madre marchita; ésto la hace susceptible de escuchar la llamada que la lleva al jardín (que la llamada tenga un origen sobrenatural o sea la representación del recuerdo reprimido que emerge no es trascendente en este punto). Igualmente, cuenta con la necesidad de animar lo inerte, de hacer de los huesos un tótem y un fetiche, convierte a la osamenta en el objeto de un ritual y constituye un lazo sentimental. La madre marchita crea un “muñeco” a quien mantiene oculto, en

⁷² La taxonomía que a continuación se presenta tiene como origen y eje reflexiones que Pilar Pedraza plasma en su libro *Espectra*. Existen las madres castrantes y vacías que se han volcado en sus hijos de manera tan total que son parte de ellos, incluso cuando ya han muerto, como en el caso de Norman Bates en la novela *Psicosis* de Robert Bloch (y, claro está, en la adaptación fílmica de Alfred Hitchcock). En la literatura de Sade encontramos a Durand, quien se constituye como una especie de hechicera libertina que adopta el papel de madre al volverse la tutora de Julieta. Aurelia, personaje del cuento “Vampirismus” de Hoffmann, hereda de su madre la enfermedad terrible de la necrofagia, una especie de vampirismo que le permite convertirse en parte del mundo de las mujeres salvajes que escapan de la naturaleza humana. Robert Louis Stevenson en la novela *Olalla* nos habla de una madre salvaje, de cualidades felinas, que porta en su sangre una maldición. Por supuesto, dentro de esta taxonomía no se puede dejar de lado a las madres terribles que Thomas de Quincey retrata en “Levana and Our Ladies of Sorrow” dentro de *Suspiria De Profundis: Mater Suspriorum, Mater Tenebrarum y Mater Lachrimarum*. Entidades oníricas y míticas que forjan el destino de los protagonistas:

these are the Sorrows; and they are three in number, as the Graces are three, who dress man's life with beauty; the Parcoe are three, who weave the dark arras of man's life in their mysterious loom, always with colours sad in part, sometimes angry with tragic crimson and black; the Furies are three, who visit with retribution called from the other side of the grave offences that walk upon this; and once even the Muses were but three, who fit the harp, the trumpet, or the lute, to the great burdens of man's impassioned creations. These are the Sorrows, all three of whom I know." (Citado de Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater: and Other Writings*, p. 155.)

este objeto se proyecta la naturaleza de la madre marchita. La desviación del instinto maternal puede verse como una regresión al estado infantil, como la representación de la niña que juega a ser madre; esta regresión se engrana con la idea de pasado que vuelve, tan presente en “The Temple”, en el gótico en general y en la definición de “siniestro” de Freud.

Además de estas funciones, la más importante de la madre en “The Temple” es la de juntar los símbolos del niño, el niño muerto, el profeta y las significaciones geográficas de la casa y el jardín. La madre, al tocar cada uno de los elementos se transforma en una geografía más, en donde estos símbolos pueden desarrollarse y reconfigurarse. Ella es la casa y el jardín, y es su hallazgo el que permite que la casa como estructura se convierta en centro espiritual y templo. El sótano es su inconciente, el jardín su conciencia a punto de desbordarse, así como una tumba y una cuna, un útero en donde se encuentra la obsesión. Las escaleras de las habitaciones se convierten, gracias a la madre, en la superposición de planos psíquicos. Es mediante esta mujer, envuelta en su lóbrega maternidad, que Oates es capaz de transgredir distintas categorías simbólicas.

“The Temple” es uno de los relatos góticos más completos que he tenido la oportunidad y el gusto de leer. Responde a todas las grandes definiciones sobre el género que se han dado, desde Walpole o Radcliffe: un movimiento constante entre lo natural y lo sobrenatural, una animación de lo muerto, un retorno de lo reprimido, una presencia del pasado y una polivalencia del espacio. Pero su cohesión como texto gótico no se da, únicamente, por seguir las líneas de un género, sino por el uso de estos códigos para transgredir otros códigos; en el caso de esta lectura, los simbólicos. Los elementos antes mencionados, madre, hijo, profeta, niño muerto, casa, centro espiritual, conforman la idea de locura como culto. Hemos visto cómo el uso de símbolos en las

obras de Oates cambian su peso figurativo. Si para Kerényi el niño es una fuerza formativa, de carácter benéfico del inconsciente, para Oates es la representación de una deformación, de una destrucción de la psique. Así pues, el que esta presencia se dé en una casa, que Oates convierte en el centro místico de Guénon, hace que el espacio, místico, simbólico, psíquico, se altere. En el relato tratado, el punto de partida de la fe se corrompe. Surge un conocimiento no humano, en efecto, pero con la carga de la putrefacción. La escalera, como unión de planos psíquicos y su uso para llevar los restos del infante a la habitación de la protagonista, son la representación de la locura que vence todo proceso consciente, así como la necesidad de la madre marchita de depositar su amor y empeño espiritual en una osamenta incompleta.

Tradicición e innovación convergen para establecer una postura estética que reflexiona alrededor de los méritos de lo convencional, de lo clásico, pero también demuestra la necesidad de realinear tales pautas para darles una contundencia dentro del contexto contemporáneo. Las transiciones que dan una nueva forma a los símbolos se vuelven parte de una evolución dentro del género. Podría pensarse que al hablar de género existen ciertas normas que no pueden romperse, ya que el nicho deja de existir. No obstante, la cristalización de ciertos elementos no implica, necesariamente, una estructura predeterminada o fija.

La reforma que hace Oates de las convenciones de un cuerpo de símbolos, denotan un ímpetu artístico y una postura teórica que constituye, también, la reconfiguración del gótico mismo (en una relación de sinergia en donde la interacción de ambos lados afecta la totalidad de la reacción). Quizá la visión de Oates poco a poco pueda constituirse como una nueva tradición que en un futuro será resignificada y dislocada para crear algo más.

Los sonidos parecen calmarse, el aire ya no transporta ninguna voz, ningún llanto se percibe dentro de las habitaciones de la casa. El olor a tierra se disipa. El jardín ya no guarda en sus entrañas ningún tesoro. Los monstruos creados por la mente se esconden tras el sopor del sueño y la madre se retira a su templo, con su progenie sombría. Una cierta calma se posa en el pecho, sin dejar lugar a súcubos o ícubos. Tratamos de cerrar los ojos, pero sabemos que la quietud es pasajera y que, al caer la noche, llegarán, como susurros, las oraciones dirigidas a los huesos de un niño. En nuestros labios se gestará una nueva historia.

Bibliografía

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México. F.C.E. 2000.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México. F.C.E. 2002.

BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *La aventura semiológica*, Barcelona. Paidós. 1993.

BASTIAN, Katherine. *Joyce Carol Oates's Short Stories: Between Tradition and Innovation*. Frankfurt. Lang 1993.

BLOOM, Harold, ed. *Modern Critical Views: Joyce Carol Oates*. Nueva York. Chelsea House. 1987.

-BORDIEU, Pierre. “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en *Materiales de sociología crítica*. Buenos Aires. La Piqueta. 1986.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres. Routledge. 2001.

CIRLOT, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela. 1990.

DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater: and Other Writings*, Penguin Classics, Londres, 2003.

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona. Lumen. 2004

Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición. España. Espasa. 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Madrid. Siglo XXI. 2001.

FREUD, Sigmund. "Lo Ominoso" en *Obras completas*, volumen XVII. Buenos Aires. Amorrortu, 1988.

_____ *Tótem y tabú*. Madrid. Alianza Editorial. 1999.

GODE, Alexander. *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1947.

GONZÁLEZ MORENO, Beatriz. *Lo gótico, lo sublime y lo romántico, la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla. 2007

GROVAS, Víctor. *El mundo al revés y la sonrisa romántica*. México. UNAM. 2001

GUÉNON, René. *El rey del mundo*. Buenos Aires. Fidelidad. 1985

_____ *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona. Paidós. 1994.

JUNG, Carl Gustav. *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires. Paidós. 1952.

KERENYI, Karoly. *Hermes conductor de almas*. México. Sexto Piso. 2010.

KERMODE, Frank; HOLLANDER, J. ed. *The Oxford Anthology of English Literature*, "Volume I." U.S.A., Oxford University Press, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude . "Introducción a la obra de Marcel Mauss" en *Sociología y antropología* de Marcel Mauss. Madrid. Tecnos. 1979.

MALIN, Irving. *New American Gothic*. Illinois. Southern Illinois University Press. 1964.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. Nueva York. Oxford University Press. 1985.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid. Gredos 1998.

MONREAL Y TEJADA, Luis. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona. Editorial Juventud. 1999

NIETZSCHE, Friederich. *Así Hablaba Zaratustra*. México. Porrúa. 1998.

OATES, Joyce Carol ed. *American Gothic Tales*. Nueva York. Plume. 1996.

_____”The Temple”, *The Collector of Hearts*. Nueva York. Dutton. 1998.

_____ *Where Are You Going, Where Have You Been?*. Nueva Jersey. Rutgers University Press. 1994.

PEDRAZA, Pilar. *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid. Valdemar. 2004.

ROOB, Alexander. *Alquimia y Mística*. Madrid. Taschen. 2006.

SAGE, Victor; LOYD SMITH, Allan, ed. *Modern Gothic*. Nueva York. Manchester University Press. 1996.

SCHENK, H.G. *El espíritu de los románticos europeos*. México. F.C.E. 1983.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Nueva York. Bantam. 2003.

SHOWALTER, Elaine. *Sister's Choice*. Nueva York. Oxford University Press. 1991.

STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge. Cambridge University Press. 2000.