

El gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea

Marina FE
Universidad Nacional Autónoma de México

La sociedad y la cultura de Estados Unidos no son ni han sido nunca homogéneas ni armónicas, sino heterogéneas y contradictorias, y este hecho seguramente ha contribuido de manera fundamental a dar forma a sus productos artísticos, particularmente a la creación literaria. Se trata de un arte y de una literatura de búsqueda, de exploración y de descubrimiento, más que de apropiación civilizatoria; una literatura y un arte que más que tratar de resolver contradicciones y de proponer un orden o una unidad, buscan a fondo en la experiencia misma del desorden, de la falta de unidad, para enriquecerse en lo fragmentario, en la visión de un mundo de extremos irreconciliables. Esto explica que, de acuerdo con el crítico Richard Chase, la imaginación norteamericana busque en la alienación y el desorden su material estético.¹

La experiencia histórica de Estados Unidos es la experiencia de lo ilimitado, de los territorios inexplorados del continente y del espíritu; producto de una tensión entre el pasado y el futuro, la tradición y el progreso, Europa y América, la libertad y la esclavitud, el bien y el mal... antagonismos que tenderían a resolverse en una unidad, en una síntesis que se busca pero que difícilmente se encuentra. Sin embargo, dicha tensión, lejos de superarse, parecería mantenerse y darle su fuerza a un arte que encuentra en ella su principal fuente de riqueza.

Richard Chase propone en su ensayo "The Broken Circuit" que estas contradicciones son el resultado de hechos históricos como son, en primer término, la posición solitaria del individuo en ese país, producto del puritanismo y de las condiciones geográficas de frontera (*frontier*), así como de las mismas instituciones democráticas tal y como se desarrollaron en los siglos XVIII y XIX; en segundo lugar, el carácter maniqueísta del puritanismo de Nueva Inglaterra, con sus grandes metáforas de los elegidos y los condenados, de la

¹ Cf. Richard CHASE, "The Broken Circuit", en Donald M. KARTIGENER y Malcolm A. GRIFFITH, eds., *Theories of American Literature*, p. 42.

oposición entre el reino de la luz y el reino de la oscuridad, entre el bien y el mal en su lucha eterna más que en su reconciliación; y en tercer lugar, la doble realidad americana en su alianza intelectual tanto con el nuevo mundo como con el viejo.² En este contexto, el individuo (hombre o mujer) se encuentra alienado, en conflicto permanente entre lo natural y lo artificial, los sentimientos y la inteligencia, en un mundo de sueños (o de pesadillas) como el de Hawthorne, donde el amor y la culpa son inevitables como lo es el egoísmo, esencia del error y fuente de todo sufrimiento.

En la vastedad aterradora del continente virgen donde el individuo se enfrenta a una realidad abierta a infinitas posibilidades y a infinitos errores (y horrores), a una realidad no sujeta a leyes rigurosas, surge la necesidad de encontrar respuestas pero también la convicción de que hay enigmas insondables en el mundo, en los otros, en uno mismo. Así, la búsqueda de respuestas —que es también la búsqueda de la propia verdad— culmina en el reconocimiento de la oscuridad, de la irracionalidad de la vida misma.

En este contexto surge la literatura gótica norteamericana, un peculiar género cuyas convenciones provienen de la tradición inglesa —particularmente de la obra de escritoras como Anne Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*) y Mary Shelley (*Frankenstein*)— pero que adquiere carta de naturalización en Estados Unidos como una forma de ficción que logra traducir los deseos y temores, los conflictos y aspiraciones, los sueños y los ideales de una sociedad que se sabe distinta, que ha cambiado las reglas del juego ilustrado para situarse del lado de la desmesura: “a Gothic fiction, nonrealistic and negative, sadistic and melodramatic, a literature of darkness and grotesque in a land of light and affirmation”.³

Particularmente importante en los estados del sur de Estados Unidos, los cuales después de la guerra civil desarrollaron un sentimiento de derrota y de fracaso, el llamado “gótico sureño” conservó los mitos que lo estructuran: el mito de la supremacía blanca y el consecuente racismo, el sentimiento de pérdida y de catástrofe, la necesidad de aislamiento, la nostalgia de un pasado idílico perdido para siempre y, sobre todo: “an awareness of the spiritual isolation of the individual in a society where all communal systems of value have collapsed or have been turned into meaningless clichés”.⁴

Es dentro de este amplio panorama donde resulta necesario situar a las escritoras norteamericanas contemporáneas, quienes, sobre todo en los estados sureños, desarrollaron este género de manera extraordinaria. El “gótico

² *Ibid.*, pp. 47-48.

³ Leslie A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

femenino” parece expresar las fantasías y los temores, así como los sentimientos más profundos de las mujeres en relación con el amor y la sexualidad, la creación y la procreación, la vida y la muerte y, en general, con la problemática femenina en una sociedad dominada por los hombres. Ellen Moers, la primera crítica feminista que hiciera referencia a este género o subgénero, señaló la importancia en el gótico femenino de la relación conflictiva con el propio cuerpo y la propia sexualidad. En su libro *Literary Women* explica:

[...] the savagery of girlhood accounts in part for the persistence of the Gothic mode into our own time; also the self-disgust, the self-hatred, and the impetus to self-destruction that have been prominent themes in the writing of women in the 20th century. Despair is hardly the exclusive province of any one sex or class in our age, but to give visual form to the fear of self, to hold anxiety up to the Gothic mirror of the imagination, may well be more common in the writings of women than of men. While I cannot prove this statistically, I can offer a reason: that nothing separates female experience from male experience more sharply, and more early in life, than the compulsion to visualize the self.⁵

Esta capacidad de dar una “forma visual” a sensaciones, sentimientos y temores, de hacer visible lo invisible y de decir lo que no debería ser dicho, contribuye a que aparezca el elemento grotesco, una de las características más importantes del gótico femenino. Resulta muy interesante la presencia de monstruos en esta narrativa (como en el caso de *Frankenstein*, de Mary Shelley) y, particularmente en el gótico moderno, de *freaks*, seres deformes o bien diferentes a la gente “normal”: personajes de circo, enanos, locos, transvestistas, hermafroditas, homosexuales, etcétera. Pero la presencia de estos personajes no es meramente decorativa sino que tiene que ver directamente con el problema de la subjetividad femenina (o bien de la subjetividad femenina como problema) que subyace a este tipo de textos.⁶ Por ejemplo, cuando la protagonista adolescente de *The Member of the Wedding*, de Carson McCullers, descubre en el circo a el o la medio-hombre, medio-mujer, con quien parece identificarse, se nos dice que: “she was afraid of all the freaks, for it seemed to her that they had looked at her in a secret way and tried to connect their eyes with hers, as though to say: we know you”.⁷ Así, al

⁵ Ellen MOERS, *Literary Women*, p. 107.

⁶ Cf. *ibid.*, pp. 107-109.

⁷ Carson MCCULLERS, *The Member of the Wedding*, p. 18.

sentirse observada por esos seres deformes, se descubre a sí misma como una especie de *freak*, identificándose con ellos por sentirse distinta, grotesca.

Al principio de *The Ballad of the Sad Café*, de la misma autora, se describe, en presente, el pueblo que ha sido escenario de la historia que vamos a escuchar (a leer) y que pertenece al pasado. Se describe también la casa más grande del pueblo que parece abandonada y donde: “sometimes in the late afternoon when the heat is at its worst a hand will slowly open the shutter and a face will look down on the town. It is a face like the terrible dim faces known in dreams—sexless and white, with two gray crossed eyes which are turned inward so sharply that they seem to be exchanging with each other one long and secret gaze of grief”.⁸

Después de estas breves descripciones comienza la historia propiamente dicha, la “balada”, y nos enteramos de que en el pueblo había existido un café y que su dueña era Miss Amelia Evans. Ahí estaba también Cousin Lymon, un enano jorobado y Marvin Macy, el ex marido de Miss Amelia, “a terrible character who returned to the town after a long term in the penitentiary, caused ruin, and then went on his way again”.⁹ A partir de esta muy económica introducción (se trata apenas de la segunda página del libro) nos encontramos plenamente instalados en el gótico femenino.

De acuerdo con Claire Kahane, lo que se encuentra encerrado en el centro prohibido del gótico femenino “is the spectral presence of a dead-undead mother, archaic and all-encompassing, a ghost signifying the problematics of femininity which the heroine must confront...” y “this ongoing battle with a mirror image who is both self and other is [...] at the center of the Gothic structure”.¹⁰ En *The Ballad*, Miss Amelia, una mujer masculinizada que vive separada de los otros en la casa paterna (puesto que como tantas heroínas de novelas góticas quedó huérfana de madre desde pequeña), parece estar presa en su propio ser y en su propio cuerpo y estar amenazada, por supuesto, por un hombre: Marvin Macy, con quien accedió a casarse nadie sabe bien por qué.

They remembered that Miss Amelia had been born dark and somewhat queer of face, raised motherless by her father who was a solitary man, that early in youth she had grown to be six feet two inches tall which in itself is not natural for a woman, and that her ways and habits of life were too peculiar ever to reason about.¹¹

⁸ C. McCULLERS, *The Ballad of the Sad Café*, pp. 3-4.

⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰ Claire KAHANE, “The Gothic Mirror”, en Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETH, eds., *The (M)other Tongue*, pp. 336-337.

¹¹ C. McCULLERS, *The Ballad of the Sad Café*, p. 14.

Lo que sí sabemos es que Amelia adoraba a su padre y después al jorobado Lymon, pero no al hombre con quien aceptó casarse pero nunca, según se nos hace suponer, consumar el matrimonio. Debido a su masculinización y su rechazo sexual, Amelia muestra no sentirse bien dentro de su piel, como si estuviera atada a un cuerpo femenino que no eligió y que la convierte en una especie de monstruo, quien, en un gesto grotescamente maternal, va a adoptar a otro *freak*, Cousin Lymon, como una especie de hijo o quizá, como algunos de “ellos” llegaron a sospechar, tal vez como amante. Gracias a dicha adopción Miss Amelia puede al fin representar el papel de madre sin haber tenido que procrear.

Una de las gracias de Miss Amelia era su capacidad de curar a la gente: “for she enjoyed doctoring [...] and no disease was so terrible but what she would undertake to cure it. In this there was one exception. If a patient came with a female complaint she could do nothing. Indeed at the mere mention of the words her face would slowly darken with shame...”¹² Esta vergüenza es un indicio más del rechazo de Miss Amelia a su propia feminidad, a ese hecho biológico que para ella se convierte en una especie de condena. Como opina Claire Kahane: “for if the older Gothic tradition involved an obscure exploration of female identity through a confrontation with a diffuse spectral mother, in modern Gothic the spectral mother typically becomes an embodied actual figure”.¹³ El cuerpo femenino, el cuerpo de la madre, es en el caso de Miss Amelia una encarnación grotesca, aberrante.

¿Dentro de qué categoría de monstruos, de *freaks*, se puede ubicar a Amelia? Sin duda puede ser en la de los hermafroditas debido a su sexualidad ambigua y su autonomía e independencia, raras o imposibles en una mujer dentro del contexto social de esta narración. Al respecto dice Leslie Fiedler: “no category of freaks is regarded with such ferocious ambivalence as the hermaphrodites, for none creates in us a greater tension between physical repulsion and spiritual attraction”.¹⁴

A partir de que aparece en escena Cousin Lymon, un cambio interesante tiene lugar en Amelia, quien aparentemente se “feminiza” un poco y llega incluso a ponerse un vestido rojo de vez en cuando, aunque sin saber muy bien cómo usarlo: “Now as she stood warming herself, her red dress was pulled up quite high in the back so that a piece of her strong, hairy thigh could be seen by anyone who cared to look at it”.¹⁵ Tal parece que al feminizarse fren-

¹² *Ibid.*, pp. 16-17.

¹³ C. KAHANE, “The Gothic Mirror”, en *op. cit.*, p. 343.

¹⁴ L. A. FIEDLER, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, p. 179.

¹⁵ C. McCULLERS, *The Ballad of the Sad Café*, p. 60.

te a los ojos de los demás, Miss Amelia pierde fuerza, autonomía. Su último esfuerzo desesperado por volver a ser quien era, por deshacerse de Marvin —de quien el enano parece haberse prendado olvidándose de la “maternal” Amelia— es la lucha cuerpo a cuerpo con él, una pelea terrible que ella hubiera ganado de no ser por la traición de Lymon, quien, en el último momento, se lanza volando sobre ella y trata de asfixiarla. A partir de aquí todo está perdido y Miss Amelia deja simultáneamente de ser hombre y mujer, deja de ser simplemente, y se encierra en su casa (imagen arquetípica del claustro materno) para esperar la muerte.

La fuerza transgresora y el poder de Miss Amelia provenían justamente de este hermafroditismo, de su ambigüedad sexual, pero también de la autonomía alcanzada precisamente por no cumplir con un papel social asignado, predeterminado. Pero aquí, como en muchas otras historias reales o ficticias, el personaje soberbio, autónomo y diferente recibe el castigo a su transgresión, ya que el gótico femenino muestra, pero no resuelve “the mystery of female identity, teeming with archaic fantasies of power and vulnerability, which a patriarchal society encourages by its cultural divisions”.¹⁶

Otra escritora sureña representativa del gótico femenino es Flannery O'Connor, cuyos cuentos y novelas, llenos de humor e ironía, presentan a personajes obsesionados por visiones del infierno y la salvación y que, en su mayoría, se conciben a sí mismos como pecadores. Extrañamente la mayoría de sus protagonistas son hombres cuya relación con las mujeres, sobre todo con sus madres, resulta particularmente conflictiva. Se trata de individuos que parecen atrapados en un opresivo mundo femenino de madres sobreprotectoras y que se han aislado del resto de la sociedad, del mundo exterior para ellos ajeno y terrible. En sus cuentos descubrimos “the secret center of the Gothic structure, where boundaries break down, where life and death become confused, where images of birth and sexuality proliferate in complex displacements”.¹⁷

En “The Comforts of Home”, la madre de Thomas, un hombre de treinta y cinco años que vive con ella y que en repetidas ocasiones la relaciona con el demonio mismo, trata de ayudar a una joven delincuente y termina llevándola a su casa que para Thomas era un espacio de aislamiento y seguridad total: “His home was to him home, workshop, church, as personal as the shell of a turtle and as necessary. He could not believe it could be violated in this way”.¹⁸

¹⁶ C. KAHANE, “The Gothic Mirror”, en *op. cit.*, p. 350.

¹⁷ *Ibid.*, p. 338.

¹⁸ Flannery O'CONNOR, “The Comforts of Home”, en *Everything That Rises Must Converge*, p. 122.

Lo curioso es que esta muchacha patética (“the little slut”), la principal *freak* en el cuento, llega a convertirse a lo largo del relato en una especie de doble del mismo Thomas, algo así como su *alter ego* femenino, que amenaza no solamente su paz y tranquilidad doméstica sino incluso su propia identidad.

Star se presenta a sí misma como una ninfomaniaca, con una historia sexual de violaciones y demás monstruosidades, como una psicópata que no tiene lugar en la sociedad, ni siquiera en el asilo ni en la cárcel. Desde su peculiar anormalidad se convierte para Thomas en un espejo deformante de lo que para él era una existencia ordenada, “normal”. Lo peor de todo es que esta mujer, a pesar de representar para él la imagen misma de la corrupción, era al mismo tiempo inocente: “He needed nothing to tell him he was in the presence of the very stuff of corruption, but blameless corruption because there was no responsible faculty behind it. He was looking at the most unendurable form of innocence”.¹⁹ Esta ambigüedad moral que borra la frontera entre el bien y el mal será una constante a lo largo del cuento, donde veremos que no sólo la corrupción tiene su lado de inocencia sino que la virtud también puede acabar siendo culpable. Sin embargo, es la propia madre de Thomas quien no deja de insistir, desde un principio, en que su ayuda desinteresada surge de la “virtuosa” preocupación de que podría tratarse de él, de qué pasaría si a su hijo llegara a sucederle algo semejante. Por ejemplo, cuando Thomas se queja ante su madre de que la chica invadió su cuarto desnuda, ella trata de explicar sus motivaciones: “I keep thinking it might be you”, “If it were you, how do you think I’d feel if nobody took you in?”²⁰ Aparentemente la madre es la verdadera responsable de esta situación caótica, de la ruptura del orden tan valioso para él.

Con mucha ironía la voz narradora en este cuento nos aclara que Thomas sí quería a su madre:

He loved her because it was his nature to do so, but there were times when he could not endure her love for him. There were times when it became nothing but pure idiot mystery and he sensed about him forces, invisible currents entirely out of his control. She proceeded always from the tritest of considerations —it was the *nice thing to do*— into the most foolhardly engagements with the devil, whom, of course, she never recognized.²¹

Sólo que cuando la obliga a escoger entre la muchacha y él, Thomas tiene que reconocer su derrota y, guiado por la voz del padre muerto a quien parece

¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

²⁰ *Ibid.*, p. 113.

²¹ *Idem.*

haber ido encarnando poco a poco y a pesar suyo, terminará disparando la pistola y matando a su madre por error, restableciéndose así, de manera absurda, el orden roto: “nothing was left to disturb the peace of perfect order”.²²

Thomas es un hombre dedicado a estudiar que ha vivido hasta cierto punto aislado del mundo exterior y que, como en el caso de los héroes trágicos, se ve envuelto en una situación ineludible provocada por otros; sólo que en este caso, a diferencia de lo que sucede en la tragedia, no parece haber una explicación trascendente a dicho estado de cosas y las soluciones que se le presentan resultan más bien impuestas por una voluntad ajena a la suya, por lo que su situación se vuelve grotesca. Descubrimos en él una obsesión por la virtud y un rechazo a las mujeres, en especial a todo aquello que se asocia con la sexualidad femenina que parece amenazar su propia integridad moral. En relación con esto vale la pena señalar que, a diferencia del esquema gótico tradicional, donde una mujer joven debe confrontar el erotismo masculino, aquí, al contrario, es un hombre joven, huérfano de padre, quien debe enfrentarse al erotismo femenino. Thomas, sin embargo, progresivamente escucha la voz del padre muerto, las órdenes que lo obligan a actuar como guiado por esa fuerza patriarcal que parece haber encarnado en él. En este sentido, el involuntario asesinato de su madre por parte de Thomas no resulta tan inexplicable, ya que, independientemente de la presencia insoportable de Star en su casa, el conflicto profundo de Thomas es sin duda con la madre, de la cual, obviamente, no ha sido capaz de separarse y con quien mantiene un vínculo edípico.

A pesar de que Star es una *freak* por el hecho mismo de ser una desadaptada, en este cuento no sólo la madre sino el mismo Thomas son personajes que a los ojos del lector resultan bastante extraños. Tal parece que la mirada irónica de Flannery O'Connor pretende que todos sus personajes aparezcan ante nosotros como criaturas frágiles en un mundo sin sentido. En un momento en que Thomas observa y es observado por el rostro de Star leemos: “There was something about the look of it that suggested blindness, but it was the blindness of those who don't know that they cannot see. Thomas was curiously sickened”.²³ Esa misma ceguera, obviamente, podría adjudicarse al mismo Thomas, así como a muchos de los personajes de esta autora que parecen víctimas de una fatalidad absurda.

Un ejemplo más cercano en el tiempo es el de la escritora neoyorkina Joyce Carol Oates (1938), heredera de esta tradición sureña y en cuyo brevísimo cuento, “A Touch of the Flu”, encontramos el mismo horror que provoca en la

²² *Ibid.*, p. 129.

²³ *Ibid.*, p. 118.

protagonista la identificación con su madre y la propia encarnación en su hija. Obsesionada por tener un hijo, abandona a su marido y tiene una hija con otro hombre con quien no le interesa casarse: “And she was happy with her little girl, if not, as she’d anticipated, ecstatic...”²⁴ De visita en casa de su madre comparte la mayor parte de su tiempo con su bebita, en perfecta armonía con el mundo, el mar, el cielo y las nubes, hasta que un día una terrible sensación de cansancio la invade y se queda metida en la cama de su infancia durante varios días, sin dormir. “Her mother brought her little child to nurse, and she pushed her away, in revulsion, and could not explain; for it was herself she saw, in her mother’s arms, as it had been, so suddenly, herself she’d seen, in her little girl, that morning on the beach; and she thought, I cannot bear it. Not again”.²⁵ Esta revelación terrible de que a pesar de todo la historia parece repetirse irremediablemente, y de que una mujer, al ser madre, se convierte en todo lo que representa para ella la propia figura materna mientras que su hija, al mismo tiempo, parece convertirse en una nueva versión de ella misma, resulta insoportable por estar marcada por esa suerte de maldición, esa “fatalidad” a la que debemos resignarnos por el simple hecho de haber nacido con un cuerpo de mujer.

Still, the spell lifted, as such spells do. And she got up, and was herself again, or nearly; and nursed her baby again, with as much pleasure as before; or nearly. Her mother looked at her hard and said, “You’ve had a touch of the flu”, and she smiled, and regarded her mother with calm wide intelligent eyes, and said “Yes, I think that was it. A touch of the flu”. And they never spoke of it again.²⁶

La ironía final es que ambas mujeres, madre e hija, comprenden perfectamente lo que ha ocurrido y, en una complicidad aterradora, prefieren guardar silencio y seguir viviendo como si nada supieran de esa “condena” a la que cada madre y cada hija deben someterse inevitablemente, de generación en generación.

Vemos así que en estos cuentos, como en la novela corta de Carson McCullers, aparecen muchos de los motivos asociados con el gótico femenino: en primer lugar, la presencia de personajes altamente conflictivos e individualizados bajo la forma de *freaks*, seres grotescos que son vistos o se ven a sí mismos como anormales o deformes, como marginales y horribles, y

²⁴ Joyce Carol OATES, “A Touch of the Flu”, en *My Mother’s Daughter*, p. 63.

²⁵ *Ibid.*, p. 64.

²⁶ *Idem.*

que son conscientes de su aislamiento. En segundo lugar, el conflicto con una madre ausente o con todo aquello que represente la sexualidad femenina, o bien con una figura materna dominante y castrante que funciona como imagen especular de la (o el) protagonista, poniendo en crisis su identidad. Por último, una visión del mundo desesperanzada en la que, en lugar de una explicación racional y trascendente de los hechos y situaciones que los personajes deben enfrentar, sólo encontramos una absoluta falta de respuestas y un mundo que, en última instancia, resulta más bien absurdo.

Una última observación: si bien estas características pueden encontrarse, en términos generales, en otro tipo de textos de la narrativa norteamericana, tal parece que el llamado “gótico femenino” reúne de manera paradigmática dichos motivos literarios que ponen en evidencia la mirada crítica de estas escritoras hacia una sociedad patriarcal cuyas divisiones culturales imponen una serie de limitaciones a las mujeres, definiéndolas antes que nada en términos biológicos y relegándolas al oscuro papel del “otro”, del objeto del deseo que para las mismas mujeres puede convertirse más bien en el objeto de la culpa, de la impotencia y del horror.

Bibliografía

CHASE, Richard, “The Broken Circuit”, en Donald M. KARTIGENER y Malcolm A. GRIFFITH, eds., *Theories of American Literature*. Nueva York, Macmillan, 1972.

FIEDLER, Leslie A., *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Nueva York, Simon and Schuster, 1978.

FIEDLER, Leslie A., *Love and Death in the American Novel*. Nueva York, Delta, 1966.

KAHANE, Claire, “The Gothic Mirror”, en Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETHER, eds., *The (M)other Tongue*. Ithaca, Cornell University Press, 1986.

MCCOLLERS, Carson, *The Member of the Wedding*. Nueva York, Bantham, 1978.

MCCOLLERS, Carson, *The Ballad of the Sad Café*. Nueva York, Bantham, 1990.

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

OATES, Joyce Carol, "A Touch of the Flu", en Irene ZAHAVA, ed., *My Mother's Daughter*. Freedom, California, The Crossing Press, 1991.

O'CONNOR, Flannery, "The Comforts of Home", en *Everything that Rises Must Converge*. Nueva York, Signet, 1967.