

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**LA REDEFINICIÓN DE LO GÓTICO EN EL ESPACIO TROPICAL: ÁLVARO
MUTIS Y *LA MANSIÓN DE ARAUCAÍMA* (1973)**

Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título
de Licenciado en Letras

Br. Sofía Mogollón
Tutor: Prof. Einar Goyo Ponte

Caracas septiembre, 2019

DEDICATORIA

A quien se encuentra lejos de casa, pero no del origen: mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Quiero tomarme el tiempo y las palabras para agradecer a mi familia por ser un reflejo fiel de la constancia a través de todos estos años de formación. A las personas que, aún sin saberlo, han estado conmigo a lo largo de este camino que no inicia ni culmina con la entrega de esta investigación, sino que más bien se extiende: sujetos anónimos en su mayoría, pero especiales como pocos.

A mi tutor, Einar Goyo, por el apoyo y la constancia en todo este trayecto, quien ha sabido acompañarme a través del tiempo y la sensata lección de las palabras.

Por último pero no menos importante, agradezco a los amigos que han sido cobijo y esperanza de un porvenir mejor: a los que me han acompañado desde el inicio, y los que he hecho en el trayecto.

A Juan, Nicole y María José: gracias por leerme y todo lo que ese verbo conlleva.

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**LA REDEFINICIÓN DE LO GÓTICO EN EL ESPACIO TROPICAL: ÁLVARO
MUTIS Y LA MANSIÓN DE ARAUCAÍMA (1973)**

Por: Sofía Mogollón

Tutor: Einar Goyo Ponte

Septiembre, 2019

RESUMEN

A través de la realización del presente Trabajo de Grado se pretende analizar los elementos de la estética gótica presentes en *La mansión de Araucaíma* (1973) de Álvaro Mutis, con el fin de evidenciar su redefinición en el espacio tropical. Para tal objeto, fueron estudiados los elementos constitutivos del género, entre ellos lo sublime, lo grotesco, la desmesura, lo monstruoso, lo siniestro y el espacio, siempre desde una óptica que permitiera la vinculación de estos aspectos a la llamada estética del deterioro, concepto desarrollado por la teórica Consuelo Hernández en función de la obra narrativa y poética de Álvaro Mutis. De esta forma, la traslación de estos elementos a un espacio que difiere por completo al de sus orígenes en Europa, propone una nueva forma de lectura desde la que se puede abordar al género gótico.

Palabras clave: gótico, estética del deterioro, cultura híbrida, transculturación, estructura centro- periferia, redefinición, tierra caliente.



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
Telf.: (0212) 407-61-21/ 44-76/ 42-82 Fax:
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras -PR-

Período: 202015

NRC: 17484

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Caracas, 25 de Octubre de 2019

Los suscritos profesores: Einar Goyo Ponte, Luis Álvarez Ayesterán y Lorena Velásquez Briceño, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitolado " La redefinición de lo gótico en el espacio tropical: Álvaro Mutis y La mansión Araucaima (1973)", elaborado por la bachiller Mogollón López, Sofia Yaneth, cédula de identidad N° 25866107, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de DIEZ y OCHO (18) PUNTOS

Observaciones:

SE TRATA DE UN TRABAJO CON OBJETIVOS, PLANAMENTE CONSEGUIDOS, BIEN ANCLADO TEÓRICO Y METODOLÓGICAMENTE, LECTURA ATENTA DEL TEXTO ABORDADO, AL CUAL SE LE SUGIERE UNA REVISIÓN ATENTA DE LA REDACCIÓN FINAL Y UNA AMPLIACIÓN CONCEPTUAL DE LAS CONCLUSIONES EN ÁREAS DEL FORTALECIMIENTO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN Y LOS APORTES A LOS ESTUDIOS SOBRE ESTA ESTÉTICA Y ESTE AUTOR.

Einar Goyo Ponte
Tutor(a)

Luis Álvarez Ayesterán
Jurado



Lorena Velásquez Briceño
Jurado

Secretaría General
c.c. Escuela

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN.....	4
ÍNDICE GENERAL.....	6
INTRODUCCIÓN	8
Capítulo I.....	11
LO GÓTICO: ASERCIONES PRIMARIAS	11
1. Lo gótico: origen etimológico y asentamiento de sus bases en la literatura.....	12
2. Condicionantes de lo gótico: el espacio	17
3. Lo sublime.....	21
4. La desmesura.....	23
5. Lo grotesco.....	25
6. Lo monstruoso: vinculaciones desde lo gótico.....	26
7. Tipologías del monstruo en la narrativa gótica: lo siniestro.....	29
8. La estética del deterioro: fundamentación en la obra mutisiana	31
Capítulo II	34
VINCULACIÓN DEL ESPACIO TROPICAL	34
Y LOS ELEMENTOS GÓTICOS.	34
1. Posibilidades de una literatura comentada: transculturación narrativa desde el <i>Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar</i> en América Latina.	35
2. Ángel Rama y su inserción en el discurso transculturador.....	40
3. Composición latinoamericana: culturas híbridas	46
4. Álvaro Mutis: rastros de una poética en el trópico colombiano	58
Capítulo III.....	67
ARAUCAÍMA: EPÍTETO DEL TRÓPICO	67
1. La mansión y el espacio tropical como entes de representación	69

2. Sobre lo sublime y lo siniestro: vinculación al espacio tropical	76
3. Matices del gótico: un trópico desmesurado	81
4. Caracterizaciones del monstruo y la manifestación de lo grotesco en el trópico	86
CONCLUSIÓN	92
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

INTRODUCCIÓN

La manifestación del gótico como género literario surge en la segunda mitad del siglo XVIII, en 1764, con la publicación de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. Desde el inicio, el origen etimológico de esta estética remite al adjetivo *godo* y con ello a la noción de un componente bárbaro, distinto al del orden natural que posee el hombre civilizado, al ser estas las características con las que se asocian los elementos que discrepan de la forma medida y proporcional del neoclásico.

A partir de este momento, la literatura gótica comenzará a manifestarse a través de diversos autores del continente europeo, con especial relevancia de origen inglés, entre los que se cuentan a Ann Radcliffe, Matthew Lewis, William Godwin y el mismo Walpole. La creciente ola de relatos y novelas góticas para la época encontró asidero en una sociedad que detentaba, por sobre todo, un orden estricto que se fundamentaba en los hechos de la razón, mientras que este género apostaba por todo lo contrario: tramas llenas de escenarios oscuros y suspenso que inducían a situaciones sobrenaturales, personajes que se veían arrastrados a estos castillos, monasterios o mansiones embrujadas por un poder que iba más allá de lo racional.

Si bien el componente espacial que le otorga sentido a los ambientes de estas historias se caracteriza por presentar parajes fríos y nublados, este no será el único escenario representativo para esta narrativa. Como ya será tratado, la presencia del género en América Latina llega a comienzos del siglo XX. Se perfilan grandes exponentes de la literatura de la región que hicieron uso de este género para exponer sus historias, como fue el caso de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Horacio Quiroga, Silvina Ocampos, entre otros autores más.

Por tanto, el tránsito que experimenta lo gótico de un espacio geográfico a otro, es decir de Europa a América, responde a los cambios que definen a Latinoamérica y por extensión a su cultura.

Esta investigación busca analizar, desde esa óptica, los elementos de este género, con el fin de estudiar su redefinición en el espacio tropical a partir de *La mansión de Araucaíma* (1973), una novela que desde sus orígenes plantea la posibilidad de concebir una historia gótica en un ambiente tropical, hecho que se enfatiza en el subtítulo de la obra: “Relato gótico de tierra caliente”.

Así pues, lo gótico será la base que arme los cimientos de la investigación al plantear los términos con los que se procederá a analizar la novela. Sumado a ello, se establecerán elementos propios de la poética del autor que servirán de guía al momento de abordar su obra.

Para tales fines, en el capítulo I se procederá a definir los conceptos que han sido elegidos para analizar los elementos de esta estética. Estos son el espacio, lo sublime, lo grotesco, la desmesura, lo monstruoso y lo siniestro. De igual forma, se definirá un concepto que resulta afín a la poética mutisiana y que desarrolla Consuelo Hernández en su libro titulado bajo el mismo nombre: *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* (1996)

En un inicio, al abordar el propio concepto de lo gótico, su origen etimológico y las implicaciones generales que posee, estos serán tratados a partir de los autores David Punter y Glennis Byron. Luego se trabajará el espacio desde la noción de cronotopo desarrollada por Mijaíl Bajtín y se acentuará la relevancia que cobra, al presentar un componente base para la integración del género según lo expuesto por Miriam López Santos. El concepto de lo sublime, se abordará con el autor Edmund Burke. Por otra parte, en la desmesura se ahondará sobre el componente vasto y las representaciones que tienen en estas historias a partir de la visión que plantea Umberto Eco, mientras que lo siniestro se desarrollará en función de la novela, a través de Eugenio Trías. Para hablar de lo monstruoso, se tomará lo desarrollado por Punter y Byron sobre los tópicos que se abordan en la novela gótica, así como lo dicho por Jerónimo Ledesma sobre esta figura y sus representaciones a lo largo de la historia.

Finalmente, y como ya fue asomado, se desarrolla bajo la premisa de Consuelo Hernández la estética del deterioro, un concepto que busca orientar y dar sentido a la obra.

de Álvaro Mutis en sus distintas manifestaciones, bien sea como poeta o como narrador, aunque sobre esto ya advertirá Hernández que no hay especial, ni necesaria diferencia.

En el segundo capítulo se tratará el concepto de transculturación propuesto desde un inicio por el antropólogo y escritor Fernando Ortiz, y luego por Ángel Rama, pues más allá de las discrepancias que ambos autores presenten al tener ópticas distintas sobre los procesos internos que atraviesan estos pueblos, se hallará un punto de convergencia que radica en la materialización de la mezcla: una cultura híbrida.

A propósito de este concepto- que procederá a ser abordado a partir de Néstor García Canclini-, en dicho capítulo también se abordará al autor colombiano Gabriel Eljaiek-Rodríguez, a partir de un texto que presenta un corpus donde se integran diversos relatos, autores, novelas, e incluso producciones cinematográficas que condensan la forma gótico-tropical dentro de sus páginas y películas. Ello con el fin de argumentar y evidenciar cuáles han sido las manifestaciones de este género en el continente durante el siglo XX y XXI. Por último, este capítulo explorará la poética de Álvaro Mutis, con el fin de ligar elementos que resultan inherentes a su obra con el género gótico.

Al llegar al capítulo III de la investigación se procederá a hacer el análisis pertinente sobre la obra elegida. Por tanto, *La mansión de Araucaíma* servirá como eje estructural de los ejemplos empleados y las relaciones que se establezcan a partir de la teoría definida y los procesos que configuran las consecuentes manifestaciones de una cultura central en un territorio periférico.

Cada uno de los aspectos que serán desarrollados en la investigación, divididos en el curso de tres capítulos, busca dar cabida a la posibilidad de encontrar, pero en especial de estudiar, las representaciones góticas que existen en el trópico latinoamericano. Es importante resaltar que la exploración sobre este respecto se ha pensado, desde el principio, como un aporte que se suma a la línea de investigación que ya existe sobre lo gótico y su manifestación en la región.

Capítulo I

LO GÓTICO: ASERCIONES PRIMARIAS

1. Lo gótico: origen etimológico y asentamiento de sus bases en la literatura

Son diversas las acepciones que surgen a partir del gótico. De hecho, al ser planteado como un género, es posible definir la forma en que será concebida y proyectada en la literatura.

Antes de establecer los patrones y características que rigen los componentes literarios que configuran a dicho género, resulta oportuno fijar cuales han sido los antecedentes que erigen y le dan forma al término.

Como lo señala David Punter y Glennis Byron en *The Gothic* (2004) de forma primaria, gótico surge de los nombres atribuidos a los conquistadores de las tierras germanas, los godos, quienes posteriormente ocuparon Roma y acabaron con este imperio. Al no haber dejado registro alguno de su historia a través de manifestaciones artísticas como la escritura o la pintura, esta tribu fue concebida como bárbara, ya que solo pasaron a ser conocidos como los invasores y causantes de la destrucción de la civilización romana (pág. 3)¹

Esta será una de las razones principales por las cuales lo gótico pase a ser vinculado con lo incivilizado y todo cuanto se encuentre fuera de la norma, no solo en un momento puntual de su definición, sino a lo largo de la historia del arte y la literatura:

"Gótico" se convirtió en un término altamente móvil, y se mantuvo constante solo en la forma en que funcionaba para establecer un conjunto de polaridades que giraban principalmente en torno a los conceptos de primitivo y civilizado (...) Como se sabía muy poco sobre el mundo medieval en general durante el Renacimiento, la idea de la "Edad Oscura" que siguió a la caída de Roma pronto se

¹ Como lo demostró Samuel Kliger (1945), Jordanes intentó glorificar a la tribu tracia, los Getes, de quienes surgió, y por lo tanto, los identificó con la tribu más impresionante de los godos. Además, dio crédito a la idea de una identidad general del norte, y todas esas tribus más tarde llamadas "germánicas" o "teutónicas" llegaron a ser conocidas colectivamente como los "godos". (pág. 3)

expandió para incluir el período medieval en general, hasta aproximadamente la mitad del siglo XVII, y el "estilo gótico" se convirtió en un término aplicado a todas las cosas medievales. (pág. 3)

Uno de los motivos que impulsan esta vinculación inmediata de la definición del término a los elementos barbaros, se debe a la observación que hace el historiador de arte Giorgio Vasari en su obra *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550) al hacer una mención primaria sobre el arte medieval, en donde será denominado como lo desproporcional, “desordenado e irracional” (pág. 4), en oposición a los elementos del orden clásico. Así, las manifestaciones que se contemplan en el transcurso de esta época, pasarían a ser denominadas como góticas.

A partir de los elementos que primariamente definen el término, es posible tener una idea que explique cómo lo gótico adquiere unas implicaciones que, más adelante, desembocarían en la manifestación de una serie de relatos y novelas que se volverían afines a un género literario.

Al llegar el siglo XVIII, existía un panorama definido en cuanto a la manera en que se percibía y estaba estructurada la sociedad en Occidente: las artes estaban regidas por las normas del neoclásico, en donde la razón debía prevalecer por sobre todos los demás presupuestos que se vieran sujetos a las emociones del hombre, siempre precarias y austeras en contraposición con lo que este siglo pretendía patentar: el triunfo de la civilización y el orden sobre la barbarie.

Contrario a esto, a finales de este siglo y comienzos del XIX, se comienza a percibir un gusto que se aparta de las formas clásicas, y se inclina por la oposición de un discurso que se vino construyendo a lo largo del siglo XVIII: surge un descontento no solo por lo que se lee, sino también por las represiones que genera la sociedad de la época, a partir de la racionalización de las prácticas sociales a distintas escalas. Sobre esto último y la concepción del gótico como género, los mismos autores explicarán:

El nacimiento del gótico como un género de ficción, la "novela gótica" y todos sus numerosos sucesores, surgen como resultado directo de los cambios en el énfasis cultural en el siglo XVIII. La reputación del siglo dieciocho ha sido

principalmente como una época de confianza en la razón, como un momento en que la iluminación era posible y la explicación racional de las actividades naturales y humanas formaban una agenda al servicio de la cual la mayoría de los intelectuales europeos trabajaba (...) Aquí, sin embargo, había una gran dificultad, ya que muy poco se sabía en la última parte del siglo dieciocho sobre la historia de la Edad Oscura, o incluso sobre la historia medieval. De ser un término que sugiere características más o menos desconocidas de la Edad Oscura, "gótico" se amplió hasta convertirse en descriptivo de cualquier cosa medieval, de hecho, de todas las cosas que precedieron a mediados del siglo XVII. Se adjuntó otra connotación a esto: si 'gótico' se refería a lo que se percibía como bárbaro y al mundo medieval, se podía ver que era un término que podía usarse en oposición estructural a 'clásico' . Donde lo clásico estaba bien ordenado, lo gótico era caótico; donde lo clásico era simple y puro, el gótico era ornamentado y enrevesado; donde los clásicos ofrecían un mundo de reglas y límites claros, el gótico representaba el exceso y la exageración, el producto de lo salvaje y lo incivilizado, un mundo que tendía constantemente a sobrepasar las fronteras culturales. (pág.7)

Debido a esto, concebir al gótico fuera del contexto que configura a la Europa del XIX, resulta poco provechoso si se tiene en cuenta la mediación de la sociedad en torno a la construcción del género: el romanticismo- movimiento que se adscribe a este siglo- cuestiona los procesos que han configurado al hombre, y que han pretendido explicarlo desde la mediación empírica y las luces de la razón. Presentarlo como un antecedente del romanticismo sería entender que responde a un discurso que disiente de las concepciones de décadas anteriores.

Pero, ¿a qué se debe realmente la puesta en escena de unos elementos que evocan la desmesura como primer factor de cambio, ante el orden que había caracterizado al siglo pasado? :

Estas extensiones, o reversiones, significan que tienen una lógica perceptible; pero lo que comenzó a ocurrir a mediados del siglo XVIII tuvo menos que ver con la lógica y más con un cambio en los valores culturales. Mientras que la palabra "gótico" retuvo esta reserva central de significados, el valor que se les asignó comenzó a cambiar radicalmente. (pág. 8)

De esto se desglosa una perspectiva interesante dentro de la investigación: El gótico, aun cuando remite al carácter bárbaro por el cual habría sido denominado desde un principio, también responde a una noción primaria de lo que se concibe como los valores ingleses en esencia y, en cierto punto, traerlos de vuelta suponía exponer al gótico como género en el siglo XIX.

Esta construcción simbólica propone una estética que discrepa por completo de las nociones que nos habrían sido heredadas desde la cultura grecolatina: la medida, la luz como recurso que existe en voluntad de la presencia y el encuentro con lo divino. La construcción de los castillos y los monasterios medievales dentro de la trama, vienen a representar el enclaustramiento de los personajes en varios sentidos, no solo en torno al encierro físico; también se alude a ella como una suerte de metáfora en la que se ve comprometida la psique del personaje, y en cuya estructura se reconocen “las criptas y sótanos del deseo reprimido, y las torres y campanarios de la neurosis” (Kristeva, 1980, pág. 58-59)

Tomando como preámbulo el contexto que condiciona el surgimiento de este género, lo gótico muestra otros elementos que constituyen la base que lo contempla como estética, y como obra narrativa. Así lo explica Juan Antonio Molina Foix, en su introducción a *El monje* (1796) de Matthew Gregory Lewis quien la definirá como:

La novela gótica (...) supone una auténtica subversión que se plasma, sobre todo, en la ambientación, el tratamiento del espacio y el comportamiento de los personajes. El mundo real se torna aquí sombrío, tétrico e incluso onírico; el universo luminoso sucumbe ante el poder de las tinieblas; los espacios de la cotidianidad se transforman en espacios claustrofóbicos, espacios de tormento y de

muerte; la arquetípica doncella perseguida en la que antaño se centraba el nudo argumental, cede aquí su puesto al villano que la amenaza (pág. 592)

A partir de lo citado se observa como lo referido por Punter y Byron obedece más a la etimología de la palabra y la contextualización del gótico como género, mientras que lo señalado por Molina aborda de forma más directa la manera en que se construye y de lo que está compuesto la novela gótica en sí.

Varios de los elementos expuestos por Molina, son entendidos como los recursos esenciales para construir una novela gótica. De ello también se establece una conexión ineludible con Punter: esta idealización hacia lo desproporcionado que surge a partir del cambio de discurso en el XIX, y que repercute en la búsqueda de imágenes que inserten el terror y la postulación de la otredad, es lo que potencia varios de los componentes que engloban lo gótico: se presentan conceptos en los que lo sobrenatural y lo desproporcionado son elementos que se desprenden de lo sublime, lo grotesco, la desmesura, lo monstruoso y la estética del deterioro; a su vez, estos se suman a los rasgos de los personajes, tanto en sus características físicas, como en los rasgos de su personalidad, al igual que a la construcción de los espacios dentro del género.

Por si no fuese obvio, lo gótico añadirá a sus formas el componente sobrenatural que plantea, no solo la sucesión de unos hechos que disienten del carácter regular por el que se rige el mundo lógico y medible del hombre, sino que además se sirve de la imposición de este discurso irracional en el que se combina lo posible con lo prohibido y en el que se funda el imaginario discursivo de la novela.

Precisar qué es lo gótico no obedece a una definición exacta y, sin duda, no puede ser explicado, ni entendido más allá de los orígenes de su terminología y el momento que determina su tránsito de estética a género literario, a través del cambio de percepción en ese trecho que se maneja entre lo neoclásico y el romanticismo.

Es aquí donde se produce el quiebre: todo cuanto se relacione con esta estética se originará en unos espacios disimiles, tan distintos de los escenarios que habría construido para la sociedad la narrativa y el mundo neoclásico.

Este referente de lo incivilizado que potencia lo gótico, es lo que introduce y al mismo tiempo desemboca en la postulación de los diversos conceptos que arman al género.

De forma puntual, el componente peyorativo que adquiere desde su enunciación durante el renacimiento, condiciona una serie de elementos en los que se ve inmerso el espacio, y en el que además se ven afectados tanto la trama, como los personajes que en ella se desarrollan.

Por tanto, se puede ver cómo a pesar de la hibridación que los compone, los elementos que se ha venido mencionando ayudan a establecer las bases de lo que será lo gótico.

2. Condicionantes de lo gótico: el espacio

Ampliando las nociones que introduce lo citado por Julia Kristeva, esto remite a pensar la estructura medieval como una suerte de metáfora que explicará las restricciones de esta época, precisamente desde la coacción de lo humano y sus instintos primarios. Esto cobra sentido si se piensa en lo que era socialmente aceptado, es decir, del recato que era necesario mostrar, del gesto representativo que constituía este verbo ante el otro, y cómo esto configuraba la construcción del individuo.

Kristeva plantea una visión que, aplicada al contexto de finales del siglo XX y comienzos del XXI, se lee desde el psicoanálisis, y por eso, su noción establece una analogía entre la edificación medieval como algo cerrado, comprimido, y lo asocia a los deseos coaccionados y peyorativos para la época en que este género literario se manifiesta.

Por eso, los personajes de estas historias tienden a volverse cuerpos erotizados; son, pues, imágenes inéditas del deseo reprimido. Será ahí donde la desmesura y la pérdida de la razón, encuentren cabida desde su enunciamiento en la literatura: en la interpretación que adquiere tanto en las acciones de los personajes, como en sus características. Atendiendo

de forma más puntual a la presentación del escenario escogido para las historias góticas, la alusión a la estructura medieval responde a la edificación de un elemento hermético, que es claustro de sí mismo, y de lo que en él alberga.

Establecer una relación con el movimiento gótico del medioevo, es entender la razón por la cual, más adelante, adquirirá este mismo nombre en la manifestación literaria del siglo XIX, ya que la carga peyorativa que posee responde a la idea de barbarie que se acentúa en sus formas disímiles dentro de la arquitectura de siglos pasados.

Estas características se transformarán en un recurso que potencie el carácter antinatural y de hibridación que está fuera de la norma, no solo como elemento constitutivo de los personajes, sino también en los espacios en los que se manifiestan:

El rechazo de la barbarie feudal, la superstición y la tiranía era necesario para que una cultura se definiera en términos diametralmente opuestos: su progreso, civilización y madurez dependían de la distancia que se establecía entre los valores del presente y del pasado. (Punter y Byron, 2012, pág. 14).

De esta forma, establecer una diferencia no solo residió en construir nuevos postulados para demarcar presente-pasado. La brecha temporal supuso la mediación de unos principios que no se correspondían con los dados para la época y, en esa medida, fue posible establecer nuevas ideas y concepciones de vida al vincular las acciones de los individuos mientras el tiempo (de nuevo aludiendo al pasado-presente) transcurría.

Una vez que esta ‘madurez’ calara desde la mediación de la razón, el gótico propuso la transgresión de unos códigos sociales que sirven de abreboca para introducir lo sobrenatural. Esto, en algún sentido, orienta al lector de esta novela, ya que se muestran unos procesos históricos que explican el porqué de la construcción de su estética, al vincular a los personajes con el espacio seleccionado para tratar dichas historias.

En cierta medida, pareciera que no es solo la trama y los personajes de la novela quienes no se explican sin el espacio, sino que, además, este es un elemento que se dota de sentido a partir de las mediaciones históricas que posee en su haber, ya que le ayudan a

seleccionar cuáles son los individuos que se gestarán en sus historias, y las emociones que se potencian a partir de sus experiencias con el entorno.

En el estudio titulado “El género gótico ¿Génesis de la literatura fantástica?”, Miriam López Santos cuestiona la posición real de este elemento, de lo fantástico o lo sobrenatural, dentro de la novela, y propone ver al miedo como núcleo verdadero que justifica, en mayor medida, la construcción de una “arquitectura terrorífica”. Será, entonces, cuando otros añadidos estéticos y de caracterización del género, como lo sublime, entren en escena para tratar de enunciar el génesis de lo gótico: el tránsito de la razón a la locura.

Esta arquitectura terrorífica refiere a la presentación de unos elementos que despierten en el lector, y en quienes habiten en sus historias, conmoción ante el objeto al que se enfrentan. Por lo general, esto se transformará en terror debido al desconcierto y la poca o nula comodidad que estos espacios puedan producir en el hombre, pues se advierte sobre ellos una noción de peligro que supera toda explicación racional que pretenda aplicarse.

Por eso el terror, más que un añadido estético a utilizarse a modo de opción, supone una clara exigencia dentro del género. Existe la idea, incluso, de considerar a la novela gótica a partir de la experiencia terrorífica que genere en el lector:

Todo el relato está destinado a generar este efecto: elementos macabros, crímenes horrendos, arquitectura sublime- elementos, como hemos visto previamente, que pertenecen al horizonte de expectativas del lector (Roas 2003, pág. 10), y se construyen las narraciones en torno a esta sensación, pues, como se pregunta Rodríguez Pequeño (195:137), “¿Podría existir el género gótico si el lector no experimentara temor al leer las obras a él pertenecientes?”

A partir de lo mencionado hasta ahora, se explica cómo las manifestaciones góticas no solo suponen elementos estéticos, sino que, además, cumplen una función social en tanto que se relacionan con el espacio en el que sucede la historia: el entorno no es solo el lugar físico en el que suceden los acontecimientos, también sirve para desarrollar determinados rasgos psicológicos de los personajes. El espacio se convierte en un factor determinante para explicar y entender este género, ya que será a partir de los que acontece en estos

lugares o de lo que produce en los personajes su presencia e dichos espacios, que se presente un componente de terror o injuria que constituye a la novela gótica.

También los autores que abordan el espacio como catalizador de los hechos y perfilador de las características de los personajes, definen estas estructuras como metáforas de la desubjetivación en varios de los elementos de composición de la novela gótica, al mismo tiempo que determinan el destino de la obra como construcción narrativa. Es decir, que mientras lo primero prescinde del carácter racional para introducir el elemento sobrenatural, lo segundo determina- en gran medida- el desenlace de los hechos en virtud del espacio en que estos se generen.

Así, el castillo medieval será descrito como este lugar en el que: “uno puede ser “sometido” a una fuerza que es completamente resistente al intento del individuo de imponer su propio orden”. (Punter y Byron, 2004, pág. 262)

La descripción del espacio en estas narraciones adquiere una importancia fundamental y, si bien es cierto que se define por su relación con el resto de integrantes de la obra, sin este elemento espacial perdería, no solo la verosimilitud y el ensamblaje de la microestructura (Garrido Domínguez, 1999, pág. 216), sino también, gran parte de sus significaciones primeras (López Santos, 2000, pág. 276)².

El espacio no solo comprende elementos que determinan el proceso de una acción particular, sino que, además, parecen establecer su fin. Lo fijan ante los hechos de la historia, y se leen en cada una de las descripciones del entorno que se hace dentro de la novela

Más allá de esto, es oportuno resaltar que la novela gótica no puede concebir la noción de tiempo alejada de la de espacio, y su construcción debe ir de la mano, pues su punto fuerte radica en la unión de ambos componentes³. Así, como lo indica Miriam López

² Lo aquí expuesto lo presenta Miriam López Santos en su investigación titulada “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica” (2000), donde explica cómo el espacio le otorga ciertos matices a la psicología de los personajes y, además, establece el punto de origen que determina el destino de la obra como construcción narrativa (pág. 276).

³ En la obra literaria, como apunta Bajtín, el espacio no tiene manera de existir de forma autónoma si no es en voluntad del tiempo que posibilita el desarrollo de los acontecimientos en la literatura. (pág. 274):

Santos en “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica” el cronotopos que se perfila en esta novela disiente del empleado en muchos géneros literarios, pues su desarrollo se basa en la composición de un tiempo cíclico que “tienden al fragmento y a la deformación” (pág. 274), y lo mismo ocurrirá con el espacio al no perfilarse como un elemento constante o, por el contrario, que se manifiesta a partir de un “espacio intangible, casi psicológico” (pág. 275)

Lo que vuelve al espacio parte de la construcción de la estética gótica, es la determinación que emplean estos lugares en el curso de las historias, y la anulación de todo juicio racional que pudiera explicar los eventos acontecidos en ellos se verá potenciado a partir de la presencia de lo sublime.

3. Lo sublime

A forma de preámbulo, el tono que adquirirá lo sublime a lo largo de la investigación, se corresponde con una terminología que se decanta por las formas oscuras, la vinculación a lo desproporcional, y varios de los elementos que potencian una visión contraria a las que explican lo sublime como un elemento afín a lo bello, entre ellos la desmesura, lo grotesco y lo monstruoso. Esto se fundamenta en el hecho de que, al ser tratado de esta forma, lo sublime remite a un carácter de mayor correspondencia con la estética gótica, y sus consecuentes representaciones.

Ambos elementos- lo sublime y lo gótico- guardan una estrecha relación en tanto que lo primero establece unas impresiones ante el sujeto que las experimenta, que determinan sus actitudes frente al objeto o situación que se las provoque. Es decir, que en estas obras las emociones de los personajes se ven atravesadas por sensaciones que responden a circunstancias sobrenaturales, o por lo general, casos que involucren figuras

La unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo

disimiles, u objetos desproporcionados que, en consecuencia, toman por forma la caracterización de lo sublime.

Así, pues, al hacer una revisión general de lo que suele aludir a lo gótico, es pertinente destacar los elementos de gran tamaño como recursos propios del género ya que estos, además, funcionan como figuras referentes al temor. Sobre ello Edmund Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) señalará con especial interés la discrepancia entre lo que comprende a objetos pequeños, superficies lisas, apreciados como lo bello, y aquellos que aluden a elementos grandes, de texturas rugosas, que se relacionan con lo sublime:

(...) Los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo. En efecto, son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor, y la otra en el placer (pág. 16)

Por tanto, lo sublime se encuentra al establecer una relación con respecto a la estructura medieval: su vasta arquitectura, la amplitud de sus ángulos y su carencia ante lo medido, es una clara representación de la estética y de la época a la que, en principio, responde. En la novela esto se resalta no solo en la edificación que se presenta, sino también en la construcción de personajes carentes de simetría, desproporcionados en sus ángulos y descripciones.

El espacio dentro del gótico se vincula con la vastedad de las estructuras o los objetos a los que caracteriza. En consecuencia, esto se asemeja a lo sublime. Burke, de hecho, lo asocia a la representación de un objeto poderoso. Por eso alude al ejemplo de la maravilla que experimenta el hombre ante un precipicio, la congoja que pueda arropar al

sujeto al estar parado ante uno. Esta es una de las formas más útiles de explicarlo porque resulta común a la experiencia del individuo:

Tiendo a imaginar que la altura, por consiguiente, es menos grandiosa que la profundidad; que nos sorprende más mirar hacia abajo, desde un precipicio, que mirar hacia arriba a un objeto de la misma altura; aunque de esto no estoy muy seguro. Una perpendicular tiene más fuerza para formar lo sublime, que un plano inclinado; y los efectos de una superficie rugosa y quebrada parecen más fuertes que los de una lisa y pulida (pág. 6)

El elemento que incrementa las sensaciones de poder o aflicción al sujeto que da cuenta de ellas, es lo que posibilita el poder considerarlas como emociones que refuerzan lo gestado en estos espacios en que lo gótico cobra vida. Aquí se postula la idea de la desproporción como elemento contrario a lo bello, y esas características que se le adjudican a lo sublime son las que remitirán a lo gótico, y también a otro de los rasgos que definen tanto a los espacios, como a los personajes: lo desmesurado

4. La desmesura

A partir de la construcción de un discurso que contempla dentro de sí los elementos anteriormente mencionados, la estética de la desmesura encuentra su manifestación en torno a lo gótico. Esta se muestra aún a las pretensiones del género, al evidenciar el imaginario que escapa de la racionalidad de la época. Desde el momento mismo de su concepción como teoría, esta vino a representar un rasgo de oposición con respecto a las formas clásicas que definían al mundo europeo, incluso desde sus raíces etimológicas: “La latinidad clásica había condenado el estilo llamado “asiático” (luego africano), en oposición al equilibrio del estilo “ático” y este estilo lo consideraban feo” (Eco, 2007, pag.111)

Incluso estas formas híbridas y la carencia de equilibrio, no solo se resumían a la condensación de una imagen, sino que también se extendían a las diversas manifestaciones- orales o escritas- del lenguaje: “Existen hoy tantos escritores barbaros y tantos discursos que resultan confusos debido a vicios de estilo que ya no se entiende ni quién habla ni de qué se habla” (pág. 111)

La estética de la desmesura, o estética hispérica como también es conocido en *Historia de la Fealdad* (2007) de Umberto Eco, representa la manifestación de la barbarie en Europa, donde el espacio que se alza sobre los pueblos se verá reflejado: “(...) como una selva oscura, habitada por monstruos, cruzada por caminos laberínticos” (pág. 111).

A propósito de esto, hispérica vendrá a representar una clara alusión a la cultura africana, y la manifestación de sus formas dispares, por demás alejadas de la medida o la proporción que propaga el neoclasicismo. La preferencia hacia estos nuevos modelos estéticos trae consigo el cambio de percepción de una época donde se ha dejado de lado el gusto que detenta lo clásico, la rigurosidad de la simetría y la proporción, por los elementos que se consideran bárbaros debido a su constitución desproporcionada.

Por tanto, lo sublime encontrará especial relación debido a la manifestación de estas formas dispares, tan alejadas del rigor que constituía lo sentido desde los griegos sobre lo bello. La vinculación que existe se potencia con la definición de los efectos causados por este elemento desmesurado, fuera de ángulo, sin rigores, que presentan como unidad.

Según el autor, lo que aplicaba para el género durante esa época se avocaba a las formas contrarias de lo difundido por el neoclasicismo, donde se tenía que:

La página hispérica ya no obedece a las leyes tradicionales de la proporción: se goza de la nueva música de incomprensibles neologismos barbaros, se prefieren las largas cadenas de aliteraciones que el mundo clásico habría considerado pura cacofonía, se aprecian, no la medida sino lo gigantesco y lo desproporcionado. (pág. 111)

A partir de la mirada de Eco se puede establecer cómo estos elementos plantean la ruptura de un modelo que habría sido previamente establecido, y que ahora debe encontrar nuevos puntos de convergencia que, para el caso, se manifestarán en diferentes campos artísticos, pero con especial interés, en torno a la literatura. Esto será, claro, la manifestación y póstuma definición de lo gótico.

La redefinición que se presenta en el espacio tropical, si bien persigue unos fines estéticos afines a lo literario, también condensa dentro de sí el deseo de explorar, a partir

del territorio americano y la vastedad de su naturaleza, la posibilidad de manifestarse lejos de su lugar de origen. De esta forma, el proceso constitutivo de la literatura que responde a determinada época, será producto, en gran medida, de los hechos que sucedan en ese momento de la historia, de su recepción ante el lector.

La definición de los elementos que integran al género, sin más, llevarán a entender cuáles son los puntos que se presentan en común, y de qué manera ocurrirá una ruptura al momento de la representación de lo gótico en otro espacio físico que disienta del original. Con esta idea como base también se encuentran otros elementos importantes: lo grotesco y lo monstruoso.

5. Lo grotesco

El asomo de la vastedad como característica, no solo de lo sublime, sino como pieza constitutiva de lo gótico, puede vincularse con lo grotesco como lo señala Bajtín en el libro escrito por Peter Polak titulado *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo* (2011) en el que resalta: “Predominan cuerpos erosionados por la vida, cuerpos en incesante evolución (el nacimiento va estrechamente unido con la muerte, el dolor con el placer, la absorción con la secreción): el cuerpo es un signo de exageración, vitalidad, exceso y proliferación” (Polak, 2011, pág. 47)

El papel que cumple este elemento se refleja en el carácter de ruptura que genera: se emplea un nuevo significado que enfatiza los rasgos más disimiles y pavorosos que configura la sociedad: Lo grotesco viene a quebrar la clara división entre lo mecánico, lo vegetal, lo animal y lo humano; destruye el orden universal tal y como lo conocemos, viola el concepto de simetría y estática, el orden natural de las entidades (sus tamaños y formas) (pág. 175)

Parte de lo expuesto habla del rango de inmersión que tiene lo sublime dentro de este concepto, pues la exposición de estas formas disimiles se representan a partir de lo grotesco ya que, como fue asomado antes, serán estos cuerpos erosionados y en perpetua

proliferación los que expongan el carácter sublime que resulta pertinente para esta investigación.

En el mismo ensayo de Polak, a partir de la exposición hecha por Horace Walpole y Bajtín sobre ello, se percibe a lo grotesco como un elemento que dará forma a la estética por su carácter de hibridación. De ello también se desprende un elemento que no solo se refleja en la construcción de los personajes dentro de la novela gótica, sino que además atiende al espacio en el que se representa a través de la descripción de sus locaciones, la alusión a parajes tenebroso y castillos medievales donde, como indica Burke: “Lo grande debería ser solido e incluso macizo” (Burke, 1756, pág. 168)

¿Y qué encarna la figura disímil que genera la composición de lo grotesco? El monstruo.

6. Lo monstruoso: vinculaciones desde lo gótico

Uno de los elementos de mayor tratamiento en torno al gótico se encuentra en la figura del monstruo. Esto resulta inherente a la representación del género debido a las estructuras que configuran a esta novela:

Si bien el término "monstruo" se usa a menudo para describir cualquier cosa horriblemente antinatural o excesivamente grande, inicialmente tenía connotaciones mucho más precisas, y esto tiene cierta importancia para las formas en que lo monstruoso funciona dentro del gótico (...) Desde la época clásica hasta el Renacimiento, los monstruos fueron interpretados como signos de la ira divina o como portentos de desastres inminentes. Estos primeros monstruos se construyen frecuentemente con partes mal surtidas, como la grifina, con la cabeza y las alas de un águila combinadas con el cuerpo y las patas de un león. (Punter y Byron, 2004, pág. 263)

Una de las ideas que más se rescatan de lo dicho por Punter y Byron radica en la mención de la criatura que existe a partir de la fragmentación de un cuerpo que no logra ser

concebido como unidad y que, por el contrario, será el resultado de la suma antinatural de unas partes que son ajenas entre sí. Esto además servirá como rastro de la representación de lo sublime al reflejar las características iniciales que habrían sido mostradas al momento de definir el concepto y que se aplican a lo dicho sobre la figura del monstruo.

Sin embargo, más allá de la composición física de este y su representación en la sociedad, existe un componente que se encuentra estrechamente vinculado al rol simbólico que cumple en el entorno en el que se desenvuelve.

Más adelante los autores dirán:

Lo que es principalmente importante para el gótico es el trabajo cultural realizado por los monstruos. A través de la diferencia, ya sea en apariencia o comportamiento, los monstruos funcionan para definir y construir la política de lo "normal". Ubicados en los márgenes de la cultura, vigilan los límites de lo humano, señalando aquellas líneas que no deben cruzarse (pág. 263)

Sobre esto, la concepción sobre el monstruo dentro de la narrativa gótica atiende a lo que está fuera de la norma. No solo debe percibirse como un ente sobrenatural o de características escatológicas, sino que también configura un discurso al que pertenecen personajes marginados en los que se combina lo imposible con lo prohibido.

El monstruo, entonces, se vincula con la irrupción de lo natural y será en esta misma medida que se potencie la noción del individuo dentro de la novela gótica: su posición social discrepa de lo regular al vincularse a prácticas o condiciones poco o nulamente admisibles.

En la introducción que Jerónimo Ledesma hace en la edición de *Frankenstein* (2006) de la editorial Siruela, serán diversas las definiciones que haga sobre el monstruo. Con especial interés se resaltan las palabras de Brooks en "What is a monster", artículo que elabora a propósito de la novela de Mary Shelley. Al respecto dirá: "Un monstruo es eso que no puede ser ubicado en ninguno de los esquemas taxonómicos de la naturaleza. Desborda la base misma de la clasificación, que es el lenguaje: es un exceso de

significación, un extraño subproducto remanente del proceso de construcción del sentido” (Brooks, s.f, pág. LXXXVI)

Si bien esta definición condensa una explicación más ligada al componente discursivo y sus alcances, es oportuno resaltar el carácter de hibridación que el monstruo logra captar en sus diversas descripciones y como esto se refleja en las representaciones que tiene en la novela al presentar a ciertos personajes como parias o marginados.

Otra de las definiciones pertinentes se refleja en el apartado que Punter y Byron, en la obra previamente mencionada, trata sobre la figura del monstruo:

“Etimológicamente hablando, el monstruo es algo que se muestra, algo que sirve para demostrar (latín, *monstrare*: demostrar) y advertir (latín, *monere*: advertir). Desde la época clásica hasta el Renacimiento, los monstruos fueron interpretados como signos de la ira divina o como portentos de desastres inminentes” (Punter y Byron, 2004, pág. 263)

Esta figura, condensada en el imaginario colectivo, propone ser la prueba que refleje la otredad, lo antinatural; y esto funciona tanto en su composición anatómica, como en la representación social:

“El cuerpo literalmente monstruoso, por ejemplo, comienza a asumir un papel particularmente significativo en la función gótica de la decadencia victoriana (...) Formas híbridas que superan e interrumpen los sistemas de clasificación a través de los cuales las culturas organizan la experiencia, los monstruos problematizan el pensamiento binario y exigen un replanteamiento de los límites y los conceptos de normalidad” (Pág. 264)

Son concebidos como monstruos, en tanto que representan la otredad. Se les describe como figuras que se desbordan, o que carecen de algo; su composición física pareciera ser reflejo de la interioridad que los precede y que establece los límites que se

rompen a partir de las características que los marginan⁴: existe un componente siniestro y este elemento se refleja desde el hecho de que se descubre “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado” (Trías, 2006, pág. 45) El peso de significación que estos personajes poseen no origina, pero si conduce la mayoría de los hechos mortuorios que habrán de definir la trama.

De ello, y a propósito de la cita introducida con Eugenio Trías se desprende otra de las categorías que se encuentran adscritas a la novela y en la narrativa gótica: lo siniestro.

7. Tipologías del monstruo en la narrativa gótica: lo siniestro

La vinculación de este concepto en diversas nociones dentro de la novela gótica, dará pie a la exploración de otros presupuestos teóricos como ocurre con Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* (2006), donde se plantea la visión de este elemento como aquello que devela lo que no ha de reconocerse como natural, en un contexto que nos es familiar⁵. Para ello, el autor vuelve sobre el mismo Freud quien se cuestiona: “¿Bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras?” (Trías, 2006, pág. 44)

La respuesta condensa la idea de convertir aquello que nos es afín, común, a un descubrimiento que deja por entre dicho su condición perversa, algo que “al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible” (pág. 45)

⁴ En *Los anormales* (1975) Foucault trata la figura del monstruo como la de un ser que infringe la naturaleza humana en tanto que se encuentra fuera de la norma. Atendiendo a este respecto, el último caso se corresponde con las características que definen al personaje mencionado: don Graci no solo es la representación física de la desmesura, también postula un comportamiento que disiente de las normas de la sociedad al corromper las prácticas comunes que deben regularla.

⁵ En el texto mencionado, Trías dirá sobre la transición de lo bello a lo siniestro: “(...) ese viaje, a través de la selva oscura, no estará falto de peligros y de inquietudes. Y el carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan solo se manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes de la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan solo percibimos sensiblemente algunos velos” (Trías, 2006, pág. 42)

De esto se deslindan varios matices en los que la escena gótica irrumpe para ser espacio y actante de este concepto. El misterio será uno de los elementos que sirvan como vehículo para introducir lo siniestro en las tramas de estas historias, ya que, como fue abordado antes, este se compone de lo que no se revela, al potenciar el efecto de imprecisión: “Este [el protagonista] entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos, en definitiva, una casualidad oculta” (López Santos, 2008, pág. 3)

Sumado a esto, pervertir el matiz natural de estos objetos es lo que asevera su condición siniestra, en tanto que no obedece a unas características propias, sino a unas adjudicadas:

La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida este en alguna forma animado: figuras de cera, muñecas sabia y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo humano y lo humano. (Trías, 2006, pág. 46)

Son estos espacios los que generan un quiebre de sentido; del fluir natural del que deberían estar dotados los escenarios de estas historias, se presenta un limbo entre vida-muerte que refleja la ambigüedad y que acentúa los límites de lo posible, al develar y hacer presente, tanto en los personajes como a través de sus espacios, lo antinatural.

Así, lo familiar se tergiversa hasta alterar los procesos naturales que habrían de definirle desde un principio.

Este elemento, si bien corresponde a la narrativa gótica, también sirve como uno de los recursos que introduce la narrativa de Mutis y que se maneja con especial énfasis en el espacio del trópico, de eso se nutre el estudio en lo que se conoce por la estética del deterioro.

8. La estética del deterioro: fundamentación en la obra mutisiana

Los elementos a encontrarse dentro de la obra condensan gran parte del imaginario gótico en tanto que presentan rasgos afines a los postulados de este género: no solo se hace mención de recursos sobrenaturales, figuras desproporcionadas o individuos marginados, sino que además el espacio cumple un rol que podría asemejarse al de un personaje. Incluso la alusión directa que se hace desde el subtítulo de la novela “relato gótico de tierra caliente” fija un precedente que se reforzará en distintos puntos dentro de la trama.

Será a partir de esto que lo gótico tropical comience a tratarse, al ser uno de los elementos de mayor importancia al momento de considerar las características principales que deben atenderse según lo dictado por la novela. La poética mutisiana expondrá el carácter mortuorio que existe en voluntad del trópico. De esta forma, no se trata de hacer una representación colorida, tampoco llena de vida; por el contrario, se hace énfasis en resaltar las formas disolutas que presenta la naturaleza y de todo lo que entre en contacto con ella.

Sobre esto y su percepción de este espacio, el propio Mutis dirá:

El trópico, más que un paisaje o un clima determinado es una vivencia, una experiencia de la que darán testimonio para el resto de nuestras vidas no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes. Lo primero que sorprende es la falta de lo que comúnmente lo caracteriza: la riqueza de colorido, la ferocidad de la tierra y el entusiasmo de sus gentes (...) Tampoco la selva tiene relación alguna, con lo que en verdad es el trópico. Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de

mosquitos un soñoliento zigzag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilia, de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible. Vastas noches de humedad señoreadas por todos los insectos de la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día se nos antoja mezquino, gratuito e imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en su insípida melaza. Esto más pudiera ser el trópico (Hernández, 1996, pág. 232)

A partir de esta concepción primaria que se tiene del autor, se desarrolla un concepto que pretende englobar parte de los elementos que integran su poética: La estética del deterioro.

Desarrollado por Consuelo Hernández en su obra titulada *Álvaro Mutis: estética del deterioro* (1996), este concepto pretende ilustrar el funcionamiento de las categorías que existen, precisamente, fuera de los límites de Europa y que son característicos de la obra del autor. A partir de esto, la autora define:

Por estética del deterioro se entienden en el contexto de la obra mutisiana los elementos en decadencia, percibidos como residuos causados por los acontecimientos, la usura del tiempo, los sedimentos subyacentes de la muerte, la destrucción causada por el uso y el desgaste, los personajes víctimas de plagas, la sociedad en descomposición, los espacios desiertos, las vastas regiones sin nombre, las ciudades monótonas y la visión particular que Álvaro Mutis tiene del trópico (pág. 15).

A este respecto, su funcionamiento en torno a *La mansión de Araucaima* encuentra lugar a partir de la presencia de estos elementos (el tiempo, el desgaste) que no solo ayudan a construir el componente gótico que define a la obra, sino que también le otorgan

sentido al estar ubicados dentro del espacio tropical. La poética de Álvaro Mutis se constituye, pues, a partir del empleo de los recursos expuestos, y trabaja, más allá de estos elementos, su desarrollo en función de un espacio en particular.

Sobre esto, la autora también explica cómo dicha estética lo que se propone es analizar cada uno de estos componentes, con el fin de exponer su utilidad en la obra mutisiana: trazar un punto en común en el que logren converger, no solo estos elementos, sino también sus diversas obras.

Esto es lo que sucede con Maqroll el Gaviero, uno de sus personajes más importantes, y el que ha logrado trazar un elemento clave de su poética a lo largo de la historia literaria del este autor. Su presencia no solo se limita al espacio de la poesía o a un único título, sino que además sabrá manifestarse a partir de otros individuos al compartir vivencias y espacios que establezcan una semejanza y le otorguen identidad a su obra:

Es en este conjunto de poemas donde se redondea la figura del Gaviero y se intentan ofrecer, ya de modo más unitario, los rasgos de su personalidad, sobre todo en lo que atañe a su faceta de relatador del maravilloso y aceptado desastre que la vida significa. A esta intencionalidad responde la breve presentación de los poemas en la que se explica que “pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y la muerte rondaba sus días”. (Barrionuevo, C. *Summa de Maqroll el Gaviero*, pág. 15)

Como pieza constitutiva de los lugares que estructuran estas historias, se presenta el espacio natural en conjunto con el tiempo, como elemento que marca la transición de las vivencias y deja la huella del desgaste y el deterioro.

La estética del deterioro, entonces, teoriza sobre todos estos aspectos al mismo tiempo que logra ubicarlos en la obra mutisiana; así, reunir estos elementos y precisar sus definiciones, sirve para puntualizar cual es el concepto base que enuncia lo gótico al igual que su estructura narrativa.

Lo que caracteriza al autor no solo se adhiere a los personajes y sus emociones, pues uno de los elementos que se trabajan como propios de su poética es lo que engloba al espacio y la naturaleza como origen y muestra del deterioro.

Al momento de vincular el espacio tropical al gótico, esta estética presentará los elementos esenciales que se vierten sobre la obra del autor, al hacer del deterioro el objeto y el medio principal que servirán para leer y entender su poética.

Capítulo II

VINCULACIÓN DEL ESPACIO TROPICAL

Y LOS ELEMENTOS GÓTICOS.

1. Posibilidades de una literatura comentada: transculturación narrativa desde el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar en América Latina*.

La manera en cómo se gestan los procesos que traerán a tierras americanas los elementos estéticos de Europa, se ve estrechamente vinculado a la relación que se presenta entre ambos territorios a partir del momento de la colonización. Esto traerá como consecuencia la inmersión de la cultura del pueblo extranjero a la tierra receptora que será, para el caso, Latinoamérica.

Muchos siglos después de la colonización, dicho proceso pasaría a ser conocido bajo el nombre de transculturación, concepto que, en un principio, será explicado a partir de dos elementos que, al igual que quienes protagonizaron este momento histórico, tenían como principal característica una completa diferencia respecto a su composición y al lugar de sus orígenes. Estos son, pues, el tabaco y el azúcar.

En un ensayo que evidencia desde su título la manifestación de ambos recursos- *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de 1940- Fernando Ortiz explica cómo estos elementos son el remanente de ese proceso de inmersión y mezcla entre dos culturas en el que, por lo general, termina por proliferar la más fuerte de ellas. Para el caso, esta podría

haber sido la española debido al peso que tuvo al momento de definir la estructura de la sociedad en el territorio conquistado. Sin embargo, la relación que se presenta entre dos de los recursos de mayor importancia para la isla caribeña supone una disyuntiva que se perpetuará a lo largo de la historia latinoamericana y que no podrá reducirse únicamente a la supremacía de una sola de ellas sino que, por el contrario, la analogía que se emplea sirve para reflejar el grado de vinculación que presentan ambas culturas a partir del contacto primario que tienen en determinado punto.

Así, el contrapunteo que enuncia la obra de Ortiz refiere al carácter de replica que se genera a partir de la disputa de dos elementos que se enfrentan y que resultan contrarios entre sí. Por tanto, aplicar un término musical y ligarlo al campo de la antropología- algo que inicialmente no pareciera tener relación alguna- para dar cuenta de un proceso sociológico de vinculación entre distintas culturas, refleja un hecho paradójico, pero aplicable a la naturaleza de la transculturación. Sobre esto, en “Una escucha al contrapunteo latinoamericano de Fernando Ortiz”, Enea Zaramella dice:

Si se toma a examen la palabra contrapunto se descubre que se trata, entre otras cosas, de una “concordancia armoniosa de voces contrapuestas”, del “arte de combinar, según ciertas reglas [de la teoría musical], dos o más melodías diferentes” o de un “contraste entre dos cosas simultaneas” (RAE, 2001, 642); es decir, es un nombre que denota un producto, un objeto, un resultado. (Zaramella, 2014, pág. 21)

La relación que surge a partir de estos elementos contrarios, la armonía que se genera una vez han sido reunidas dos voces opuestas, es lo que posibilita la concepción de una cultura híbrida. A partir de esto, el autor también enfatiza sobre la aparente movilidad que se adscribe al término y a la naturaleza de dicho fenómeno: el contrapunteo, entonces, refiere a un acto transitivo al pasar de los elementos de una cultura a otra hasta hacer de ese proceso la condensación del hecho transculturador. De esta forma, la condición ajena que los hace opuestos, será precisamente aquella que desde el principio los vincule: su rango de hibridación e implicación al espacio al que se le asigne, también representa los rasgos que definen a América.

Al momento de explicar la analogía implícita, este responde a la fluidez racial que define a la isla caribeña y al resto del continente al presentar como posibilidad la réplica constante entre dos culturas que han eclosionado. Para ello, la intervención de la historia como componente estructural de esta analogía resulta precisa y esclarecedora al momento de entender el porqué de dicha oposición y su eventual relación. Procesos como estos, provocados por intercambios culturales, son los que han propiciado los cambios en las sociedades a distintos niveles. La metáfora empleada por Ortiz no hace más que reforzar este hecho al tomar dos productos importantes, a la par que característicos, de la economía de la región. Así, utiliza al tabaco y el azúcar y los personifica con el fin de reflejar la metáfora implícita que con ello pretende revelar: el tabaco es lo que posee el suelo fértil de la isla cubana, mientras que el azúcar es el producto que trae consigo la tierra extranjera.

Las culturas que participan en este proceso también pertenecen a la misma especie, son humanos, pero más allá de los elementos compositivos que los hacen iguales y que no necesariamente intervienen en la correspondencia del fenotipo al presentarse diferencias raciales, estos sujetos están separados por un conjunto de creencias, manifestaciones y costumbres que los vuelven distintos. En cuyo caso, dependiendo de una variada serie de factores que pueden ir desde la posición geográfica hasta la lengua que se hable, esta distancia podría acortarse o acentuarse incluso más. Por eso, una vez que se da el encuentro o la inmersión de una de estas culturas en la otra, el proceso se torna violento, en la mayoría de las veces, incluso más para el pueblo receptor.

Ambos elementos como explica Ortiz, poseen un rango de relevancia mayor ya que en ellos se fundamenta parte importante de la constitución de la vida cubana, no solo en torno a su economía- debido al carácter de producto comercial- sino también en lo que concierne a las dinámicas que rigen la composición de la sociedad en la isla.

Aunque contrarios, estos recursos son expuestos y empleados a lo largo del ensayo para dar cuenta de un hecho menoscabado de la realidad en la región: la condición de contraste y combinaciones culturales que invocan lo latinoamericano y que se incorporan, en el proceso, a la transculturación.

Sobre esto Ortiz dirá:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra⁶, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación (Ortiz, 1940, pág. 134)

En la mediación del proceso definido, el autor habla de desculturación- a nivel parcial- y de la incorporación de unos nuevos elementos que pudiesen ser denominados como neoculturación. Sin embargo, se infiere que el empleo de un término distinto al de los anteriormente mencionados, radica en la insuficiencia que estos conceptos presentan al momento de explicar a cabalidad el cambio que supone la vinculación de dos o más culturas en un determinado territorio.

Por tanto, uno de los términos que utiliza Ortiz para definir este proceso determina en gran medida el cambio que supone la sustitución del nombre: proceso transitivo. Al pasar de aculturación a transculturación se introduce un nuevo prefijo que sugiere la inserción de un proceso evolutivo, cuya esencia se halla en la experiencia que viven estos pueblos al cambiar, y no anular, a ninguna de las dos culturas que intervienen en el proceso.

La importancia que cobra el concepto se potencia a partir del acto verbal al nombrar el objeto de estudio y proceder a definirlo. Su concepción no estaría completa sino tuviese un nombre que se correspondiera de forma completa con el proceso al que busca representar. Sobre esto en el estudio titulado “El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940), o el nacimiento de un paradigma”, el autor Françoise Moulin Civil, puntualiza al respecto y resalta la presencia del cambio y su eventual incidencia en torno al concepto manejado:

Deshaciéndose de un prefijo privativo que estigmatiza la pérdida de la cultura de origen, Ortiz prefiere el prefijo que traduzca mejor la operación de asimilación/

⁶ Aquí Ortiz se refiere a la diferencia que existe entre Aculturación y el concepto propuesto por él. Definido por Redfield, Linton y Herskovit, este término “(...) comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos que tienen culturas diferentes entran en contacto directo y continuo, con los subsiguientes cambios de la cultura original de uno o de ambos grupos” (citado en Aguirre Baztán. 1993: 1), lo que amerita un proceso de consecuente nulidad sobre alguna de las dos culturas. Por lo general, esta suele ser la receptora.

integración, el dinamismo del proceso de encuentro, la interacción creadora, los intercambios, en una palabra: la transitividad. De ahí la recurrencia, en ese brevísimo capítulo de la obra, de demostraciones e insistencias que evidencian tal propósito:

Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas trasmutaciones de culturas que aquí se verifican [...] La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones⁷. (Moulin Civil, 2005, pág. 146)

La sustitución e introducción de un nuevo término es algo que, con frecuencia, se comenta y puntualiza en las investigaciones hechas sobre la obra de Ortiz: incluso desde implicaciones lingüísticas, el vocablo “*a*-culturación” no cobra el mismo sentido dentro de la lengua española, como sí lo logra el prefijo “trans”: en él se condensan los procesos transitorios que definen la experiencia de estos pueblos y que caracterizan a la cultura mestiza que va en constante crecimiento y fluctuación.

Las implicaciones sociológicas que esto trae consigo cobran tanta fuerza que concebir a estas culturas fuera del proceso descrito resultaría insuficiente: de ello se desprende la noción destructiva y creadora que supone la mezcla de dos culturas⁸.

Así, el autor deja implícito cómo el concepto de aculturación no engloba por completo el proceso que ocurre una vez que han entrado en contacto ambas culturas. De hecho, este se explica con mayor alcance desde la vinculación recíproca que pasan a tener entre sí, y no desde la negación total de una de ellas, lo que le hará posible el concebir una cultura híbrida.

La forma en que se manifiestan ambos elementos dentro de una misma cultura es lo que lleva a que el tabaco sea reconocido como un proceso de mayor cuidado, siempre dirigido a una práctica que pareciera condensarse en el *fumador*, acción que toma forma y que

⁷ Pág. 129, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940)

⁸ En el capítulo mencionado, con su empirismo peculiar, Ortiz refleja la historia de la transculturación cubana partiendo ciertamente de la destrucción de los indios hasta mostrar —como lo hace en el ensayo— el resultado actual de ese proceso, al par devastador y creador. Es decir que Ortiz crea el vocablo teórico transculturación al dilucidar los caracteres de una cultura mestiza ya hecha (pág. XXVIII)

encontrará validación al ser definido; el azúcar, en cambio, es un complemento que por sí sola no encuentra el mismo peso de reconocimiento que su contrario.

Por tanto, la analogía tabaco-azúcar establece una relación de correspondencia entre la cultura autóctona y el nuevo anclaje que surge a partir del mestizaje: lo que es valorado al representar métodos más complejos, resultados más sofisticados, y lo que se ha dado por sentado al pertenecer a un “proceso” corriente, más holgado, de producción.

La narración ensayística que presenta el texto sugiere una interpretación precisa en cuyo caso se contempla la intervención del latifundio capitalista al influir no solo en la dinámica comercial de la isla, sino también en la forma de vida de sus habitantes. La metáfora empleada traspasa los límites del caribe cubano y se extiende por el resto del continente para dar cuenta de la misma situación.

Se mira a la transculturación como un acto en respuesta a la movilización de las sociedades y la configuración de sus culturas, un proceso que se vive a la par que ocurre la llamada hibridación cultural en las sociedades donde se han dado intercambios entre dos o más pueblos.

En apariencia, el paso último que logra compenetrarlos, solo se alcanza una vez que la cultura receptora ha asimilado a la foránea y viceversa, pero los consensos que deben hacerse para lograr un equilibrio mayor siempre tanto difíciles de explicar como de vivir. Por eso, concebir al *Contrapunteo* solo como la síntesis de un resultado, sería insuficiente para entender la evolución del proceso.

Al final, Tabaco y Azúcar, tratan de evidenciar el contraste de los pueblos que han sido origen de sus composiciones: cada acto que los configura se basa en un proceso que al definirlos, también los ha vuelto distintos. Debido al mismo espacio geográfico que comparten, no dejan de compenetrarse, lo que conducirá a que sean estos canales de conexión cultural los que interfieran para fundar al resto de América.

2. Ángel Rama y su inserción en el discurso transculturador

A partir de lo establecido por Fernando Ortiz, la transculturación se entenderá como un proceso moldeable en el que los elementos que intervengan en su composición no serán un hecho fijo, sino que, muy por el contrario, se adecuarán a la naturaleza de la cultura en que se aplique. Por tanto, su inmersión en el campo literario obedece a la manifestación de una sociedad ante hechos puntuales como sería, para el caso, el encuentro y la vinculación de dos o más culturas en un mismo territorio, a través de la mediación del contexto y la manera en cómo se plasmen los discursos que configuren a un determinado pueblo.

En *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), el crítico literario Ángel Rama aborda una serie de tópicos que parecen fijar un patrón de correspondencia entre la identidad que conforma al continente y su influencia en la narrativa de la región.

Desde el inicio, el autor englobará la visión que justifica el proceso de la transculturación, lo que sentará las bases de su propuesta, a partir de la siguiente cita:

Nacidas de una violenta y drástica imposición colonizadora que -ciega- desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa "otredad" que descubrían en América; nacidas de la rica, variada, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispánica en el ápice de su expansión universal; nacidas -de las espléndidas lenguas y suntuosas literaturas: de España y Portugal, las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico. (Rama, 1982, pág. 15)

Esta última línea es la que define el sentir de la tradición de las letras hispanoamericanas al ser la representación de la pugna constante entre el origen y la mezcla. Ello conduce a que la transculturación sea un proceso transitivo y de evolución: así, su permeabilidad en función del tiempo es lo que hará posible su existencia en determinado contexto.

Los cambios que se originan sobre estos procesos ocurren, de manera irreversible, una vez que se da el encuentro y la consecuente vinculación de las culturas. Sobre ello versa una consciencia sobre el acto compositivo de la sociedad y las diversas manifestaciones que

la conforman: en el caso de su obra, Ángel Rama enfatiza sobre la existencia de dos quiebres que obedecen tanto a la incidencia de la idiosincrasia en los pueblos receptores, como a la manifestación de la lengua al representar un ente vivo que ayuda a perpetuar la tradición, elemento esencial para que ocurra la transculturación ya que, sin un componente que haga acuse de una realidad pasada, no existe la posibilidad de una *nueva* cultura vinculada a otra.

Sobre esto, Rama hablará de cuatro fases importantes: la pérdida, las selecciones, el redescubrimiento y las eventuales incorporaciones. A su vez, cada uno de estos procesos se ven intervenidos por tres elementos que definen la mediación de la cultura con el entorno, y que serán denominadas como operaciones transculturadoras: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión.

Estas etapas y elementos aglutinan la composición de la sociedad que se perfila desde la enunciación narrativa. De ello tomará parte el primero de estos elementos que es la lengua, recurso que define los discursos y que además servirá para evidenciar la diferencia que se marca con respecto a la forma de representar el habla culta de la popular: antaño, la literatura hacía marcas idiomáticas que identificaban los registros lingüísticos de las clases sociales al utilizar comillas como sucede, por ejemplo, en *Doña Bárbara* (1929); sin embargo, entrada la modernidad se difumina la brecha cuya función es acentuar la diferencia entre estos estratos. Ello responde a la idea de querer imprimir un elemento fidedigno de vinculación entre la voz del personaje y la del narrador. Esta es la idea que busca resaltar Rama en virtud del proceso de selección que potencia la mediación de dos culturas:

Respecto a estos comportamientos de los escritores regionalistas, sus herederos y transformadores introducen cambios, bajo los efectos modernizadores. Reducen sensiblemente el campo de los dialectismos y de los términos estrictamente americanos, desentendiéndose de la fonografía del habla popular, compensándolo con una confiada utilización del habla americana propia del escritor. Tanto vale decir que se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la

de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra. (pág. 49)

Esto registra un cambio plausible que va más allá de los elementos estéticos presentes en las obras: el accionar de este hecho refleja una visión crítica ante el contexto y los cambios que introduce la modernidad y que se reflejarán en los nuevos modos de escribir en el continente.

Por su parte, el segundo nivel se avoca a la revisión del pasado que configura a la literatura latinoamericana: esto no supone la implementación del modelo europeo por entero, sino que más bien se vale de un proceso de selectividad interno ante los elementos autóctonos que caracterizan a esta narrativa como ocurre, por ejemplo, con la representación del componente oral en diversos escritores, entre ellos García Márquez o Juan Rulfo, con los que se comenzará a gestar una suerte de patria verbal. Por tanto, podría decirse que este proceso toma ciertos elementos marginados, de la periferia, y los lleva a la cultura central:

Las pérdidas literarias, en este nivel de las estructuras narrativas, fueron muy amplias (...) Naufragó gran parte del repertorio regionalista, que sólo pervivió en algunos epígonos y curiosamente en la línea de la narrativa social posterior a 1930. Estas pérdidas fueron ocasionalmente remplazadas por la adopción de estructuras narrativas vanguardistas (el García Márquez que encuentra la apuntada solución estilística de los *Cien años*, es el mismo que traslada de las invenciones de Faulkner y Woolf, la serie de monólogos alternos de *La hojarasca*), pero esas soluciones imitativas no rindieron el dividendo artístico que produjo el retorno a estructuras literarias pertenecientes a tradiciones analfabetas. Sobre todo porque fueron elegidas las que no estaban codificadas en los cartabones folklóricos, sino que pertenecían a una fluencia más antigua, más real, más escondida también. (pág. 54)

Así, en tanto que son más antiguas, se vuelven más afines al componente latinoamericano. La representación de esta literatura busca dar cuenta del origen de sus raíces a partir de ciertos elementos que reflejan la carga ideológica que los precede como se observa, por ejemplo, a través de la oralidad. Esta vuelta a la tradición responde a la transformación de los paradigmas en plena manifestación de la modernidad, lo que disiente de la pretensión de fundar la identidad nacional a partir del discurso- como habría ocurrido durante el siglo XIX- , razón por la que la literatura estuvo al servicio de tal fin.

Por tanto, la incidencia de la periferia y sus eventuales manifestaciones constituyen parte fundamental en el desarrollo de este nivel porque su inmersión en el discurso busca hacer una representación más fidedigna de las regiones del continente, desde el uso de una lengua viva que genere una energía creadora.

Finalmente, la cosmovisión cumple uno de los roles de mayor importancia para fundar la estructura de la narrativa latinoamericana. En ella se contempla la posibilidad de retomar el mito como elemento compositivo de la sociedad a través de la llamada corriente irracionalista europea. Ello consistirá en la posterior manifestación de las prácticas primarias y autóctonas de dicha cultura.

De esas aportaciones, ninguna más vivamente incorporada a la cultura contemporánea que una nueva visión del mito, la cual, en algunas de sus expresiones, pareció sustitutiva de las religiones que habían sufrido honda crisis en el XIX. (...) Es una búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes. Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas en las comunidades rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación (pág. 62)

Buena parte de lo recogido hasta ahora plantea un escenario en el que intervienen los distintos procesos de la transculturación: esa fase primaria de pérdida-selección será lo que determine aquello que constituya a la cultura a instaurarse. Por tanto, verlo de manera sucesiva o mecánica, sería limitarse a esperar que el proceso que experimenta el hombre al entrar en contacto con otra cultura o civilización parezca sencillo, medible y fácil de abarcar.

El contacto, entonces, es una colisión que podría asemejarse a una mezcla de partículas dentro de un mismo espacio y tiempo determinado. Por eso, llegado un punto, Rama se desliga de lo propuesto por Ortiz, al señalar que no se trata únicamente del remanente que dejan ambos pueblos, sino que más bien se habla de un proceso de selección- y elección- en el que interviene, de forma determinante, la cultura receptora.

Los cuatro procesos mencionados anteriormente, buscan responder a esto: en un principio el cruce genera el desplazamiento de ciertos elementos para hacer que prevalezcan los de la cultura más fuerte, lo que produce una eventual pérdida. Luego de esto, ocurre una selección, proceso en el que se conservan los rasgos más importantes tanto de la cultura autóctona, como los de la extranjera. El redescubrimiento, por su parte, plantea un escenario en el que se hace una revisión del pasado, bien sea de la cultura propia como de la foránea, para involucrar los elementos que se crean pertinentes al proceso que definirá a esta sociedad emergente. Por último, la incorporación es una fase en la que se describe la integración de la cultura externa al igual que de sus elementos más influyentes.

Por tanto, más allá de solo nombrarlos, se acentúa la importancia ante el desarrollo de estas cuatro operaciones: cada una de ellas determina un momento de revisión sobre el proceso transculturador y en ello radica la desvinculación parcial que hace Rama al alejarlo o reestructurar a cabalidad-, su teoría de la de Ortiz. Así, la participación que tiene en la narrativa es una respuesta al grado de afectación e importancia que cobra en las sociedades latinoamericanas hasta hacer de ella una forma de expresión cultural.

La lengua, la literatura y la cosmovisión, entonces, son tres bases que fundan la cultura en respuesta al proceso de la transculturación que aborda a América y que definirá, en gran medida, el curso de la sociedad latinoamericana.

Así, gran parte del concepto desarrollado a través de estos dos autores plantea la hibridación de un componente que resulta crucial y es lo que expondrá Néstor García Canclini cuando hable de la cultura y su transformación a partir del entorno en el que se manifieste, al plantear un paralelismo entre la transculturación y la mezcla, y la manera en que afecta la composición de la sociedad en América Latina.

3. Composición latinoamericana: culturas híbridas

En *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* de 1990, el antropólogo argentino Néstor García Canclini plantea este concepto como un elemento que actúa a partir de la integración de más de una cultura en un determinado espacio geográfico, al tomar una serie de elementos foráneos que se insertan, como lo habrían explicado sus predecesores, Ortiz y Rama, a partir del llamado nivel de selección.

Para desarrollar la hibridación cultural el autor la establece como “una interpretación útil de las relaciones de significado que se han reconstruido a través de la mezcla”. Dentro del mapa que traza Canclini, se resalta con especial énfasis la presencia de un componente que introduce y uno que recibe (a partir de esto surgirán los distintos procesos que han sido explorados con Rama): la estrategia de la que se sirven las civilizaciones cuando han interactuado con otras se refleja desde las llamadas fronteras culturales, elemento de mayor flexibilidad que las geográficas, pero no por ello menos definidas. Lo que el autor trata a lo largo de su libro, entonces, son las distintas fórmulas que estos pueblos han empleado, de forma consciente o no, para convivir entre sí a través de estas experiencias.

Un ejemplo clave sucede cuando se comienza a hablar del componente de permeabilidad que toman los elementos que pertenecen a otras culturas al adaptarse a una nueva. Sobre la manifestación de este fenómeno en el campo literario Canclini dirá: (...) Los artistas y escritores modernos innovaban, alteraban los modelos o los sustituían por otros, pero teniendo siempre referentes de legitimidad. (Canclini, 1990, pág. 307)

Por tanto, los elementos a los que se alude poseen un vínculo que se ha mantenido a lo largo de siglos de historia: las redefiniciones que se han hecho sobre el referente manejado,

han estado al servicio de la tradición y sus orígenes. Así, como idea que desarrolla y amplía su teoría, se tiene que este tipo de hibridación es un elemento que no desplaza a unas prácticas por otras al tomar las que pertenecen a una cultura diferente sino que, más bien, se transforman en función del entorno en el que se manifiesten, ejemplo que toma forma al pensar en lo gótico y su presencia en Latinoamérica, y su redefinición a partir del trópico. Se hace de ellas, entonces, una suerte de selección y posterior redescubrimiento que desembocara en la integración de los elementos que se tomen de cada cultura.

Es esto lo que conduce a plantear un corpus de obras cuya idea de enlace estuviese vinculada a la estética gótica en distintos puntos del continente desde comienzos del siglo XX. La inserción de este género toma fuerza a partir de la adaptación de un elemento extranjero a una nueva tierra, concepto que se explica a partir de la dicotomía cultura periférica y cultura metropolitana, ambos elementos que reinciden en la concepción de la sociedad de finales del siglo XIX para hablar de la modernidad y sus nuevos procesos cosmopolitas.

Así, en “Modernidad: centro y periferia”, José Joaquín Brunner hablará sobre esto al tomar como referente este momento de la historia: será a partir de entonces- en un temprano siglo XV- que se introduzca la noción de lo que hoy conocemos como naciones desarrolladas y naciones subdesarrolladas. La manifestación y consecuente difusión de este fenómeno producirá nuevas formas de estructuración social que irán desde el “polo privilegiado, el centro, hacia la periferia” (Brunner, 2001, pág. 247), lo que conduce a la concepción de un modelo que propone- emisor, centro- y otro que recibe- receptor, periferia- los modos y medios de la experiencia.

Sin embargo, si bien es cierto que es el centro el que tiene esta posición privilegiada, la periferia también detenta una participación activa en los procesos de difusión de la modernidad desde “su propia matriz institucional- capitalismo, urbanización, burocracia, etc.- y sus micro-dispositivos de recepción y re-transmisión de la modernidad” (pág. 248). De esta forma deja implícito el grado de importancia que cobran ambos factores al momento de definir la estructura social. En ello se fundamenta, como lo indica Brunner, la integración de las llamadas “poblaciones incluídas” grupos que hacen parte física de estas sociedades y en cuyo caso se busca el tener una base más inclusiva. Por eso en

Latinoamérica este proceso se condensa a partir de la mezcla y el sincretismo cultural, pues esto determina la mirada que tiene el continente frente a la modernidad:

Uno de sus rasgos más distintivos es que, en vez de tener un carácter a-cultural, ella es, al contrario, densamente cultural, buscando entender las dinámicas y efectos de la modernización dentro de contextos situados de significación. [Se] busca responder a la pregunta más general sobre cómo se transmiten y difunden, desde un centro avanzado, las instituciones y la experiencia vital de la modernidad y cómo se reciben, adaptan y experimentan en las regiones intermedias y marginales. (pág. 252)

Por tanto, el elemento que atiende a la correspondencia de estos dos términos radica en el grado de incidencia que tendrá esta cultura metropolitana, es decir Europa, con respecto a las influencias que posea en una sociedad periférica, como lo es Latinoamérica:

(...) los procesos de difusión / adopción / adaptación de la modernidad en la periferia configuran, inevitablemente, constelaciones culturalmente híbridas, mezcla de elementos culturales heterogéneos, discontinuidades y reciclamientos, fenómenos todos que adquieren su singularidad exclusivamente dentro del contexto socio-histórico en que tienen lugar (pág. 248)

Este cruce de culturas se presenta como un componente que aglutina varios niveles de sentido cuyo origen se haya en el referente que demarcará al elemento a integrarse en un nuevo espacio. Como estructura compositiva, la hibridación se encargará de instaurar los cimientos sobre los que se funde un nuevo componente mixto, heterogéneo, resultante del encuentro cultural, y en el que se expliquen los distintos procesos que han sido abordados a partir de Fernando Ortiz y de Ángel Rama.

Un hecho destacable de dicho proceso es que mientras más heterogénea sea la cultura en cuestión, más posibilidades tiene de aplicarse a esta, ya que su composición no se corresponde a una estructura hermética, fija, sino a una cuyo principio se remite a la mezcla de diversos recursos y elementos. Es esto lo que sucede en las fronteras al ser espacios

desterritorializados en los que se hallan culturas pertenecientes a distintos pueblos y naciones: así, al compartir una misma ubicación geográfica, hace que se fusionen las diversas manifestaciones de cada una de estas sociedades. Sobre esto, los autores Álvaro Villalobos- Herrera y Cynthia Ortega-Salgado en su estudio titulado “Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación”, al hablar sobre la zona fronteriza en la ciudad de Tijuana, dirán:

(...) la música, la gastronomía, las letras, los sonidos, los aromas, el lenguaje, la visualidad, se funden en la piel de los mexicanos y los estadounidenses; pero además, su demografía se enriquece con personas de todo el mundo que constantemente viven o llegan ahí, con el ánimo de cruzar la frontera, formando una especie de tatuaje de múltiples tintas y colores, impreso sobre una piel rugosa y afectada por la topografía agreste del lugar. (Villalobos- Herrera y Ortega-Salgado, 2012, pág. 36)

La reestructuración social y sus constantes cambios- en especial en un mundo que será cada vez más globalizado- es lo que determina el grado de influencia que tienen estos procesos sobre la cultura y sus consecuentes manifestaciones. Tomar los elementos de una cultura foránea y reincidirlos en otra cuya acción primaria es la de recibir, da cuenta de un proceso en el que se han visto he ido sumando, conformen pasan los años, diversas esferas. Por eso en su obra, Canclini habla sobre la experiencia de la masa ante los medios, y la consecuente participación y evolución del arte frente a estos nuevos fenómenos. Es necesario recordar que más allá de los cambios que ha introducido el paso del tiempo y un sistema globalizado, hay elementos que no solo se limitan a ser origen, también definen la configuración de estos procesos así como la experiencia del colectivo: se trata, pues, de la concepción de una cultura central y una periférica.

La naturaleza de ambos conceptos se funda en un acto móvil, transitivo, en el que el principal factor de desarrollo parte de trasladar componentes de un espacio- tanto físico como simbólico- a otro: así, el grado de correspondencia que guardan entre ellos se verá reflejado en distintos ámbitos, como ocurre, por ejemplo, en la literatura.

A partir de esto se destaca un texto que recopila las distintas manifestaciones que ha tenido lo gótico en Latinoamérica a través de un corpus que se ubica en tres puntos específicos de la región: al sur, con las representaciones que se han gestado en Argentina y el Uruguay, al norte, con producciones cinematográficas de México y, finalmente, en la zona del trópico colombiano, al enfatizar con *La mansión de Araucaima*, novela trabajada para esta investigación y en la que se inspira la película de 1986 que lleva este mismo nombre.

De esta forma, en *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* (2017) Gabriel Eljaiek-Rodríguez trabaja a partir de Lugones, Quiroga; las películas del grupo de cine colombiano ‘Caliwood’ y una selección de obras literarias y películas mexicanas, no solo la representación del elemento gótico, sino su redefinición a partir del componente afín que los une: el espacio tropical. Su objetivo es claro: mostrar la incidencia de un fenómeno literario que se traslada de una estructura central, a una periférica, los procesos que atraviesa y las implicaciones que ello deja.

El libro está estructurado en tres bloques que introducen la manifestación del género en consonancia con las regiones en donde se van presentado. Así, en “Tren al Sur: tropicalización del gótico en el Río de la Plata”, el autor perfila el trabajo de distintos autores de esta región del continente, entre los que se cuentan importantes representantes de esta narrativa como sucede con Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Silvina Ocampos, algunos relatos de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, al hablar de “los horrores góticos en las profundidades de las selvas de Misiones y las llanuras del Chaco, espacios tropicales en cuanto al clima y la geografía que acogen con los brazos abiertos a los monstruos y sus consecuencias” (Eljaiek-Rodríguez, pág. 12)

En este apartado se desarrolla de forma significativa a Quiroga al hallar en él un interés más marcado respecto a las formas de expresión de lo gótico, visible en el manejo del horror como elemento que potencia sus relatos y que ayudan a estructurar a dicho género.

La mención de estos autores sienta un precedente que define la representación de lo gótico en Latinoamérica, y el ahondamiento que se hace a partir de este autor se justifica en

que sus historias se ubican en espacios que, si bien no obedecen precisamente al trópico, si corresponden a la llamada tierra caliente latinoamericana.

En dos de los relatos estudiados, “El almohadón de plumas” (1917) y “El mono que asesinó” (1909), se perfila el elemento de vinculación al espacio latinoamericano, uno que obedece a la proyección de la tierra caliente como este lugar que diluye y corroe, a partir de su basta naturaleza, a los personajes presentados en sus historias a través de un desenlace fatal.

El primero de estos cuentos, “El almohadón de plumas”, perfila una sensación de terror que no hace más que acrecentarse conforme avanza la narración. Varios de los elementos que aquí se presentan aluden a la manifestación de lo gótico, como ocurre con el espacio:

La blancura del patio silencioso –frisos, columnas y estatuas de mármol– producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia. (Quiroga, 1917, pág. 45)

La forma que adquiere la casa que se describe comparte el peso sepulcral de las estructuras góticas. En ella se halla la composición desoladora que generan las mansiones o edificios de estas historias. Sumado a ello, la sensación de frío que de ella se desprende acrecienta la idea de ser un lugar maltrecho y perverso por algún designio del paso del tiempo: “(...) en el silencio agónico de la casa, no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama, y el rumor ahogado de los eternos pasos de Jordán” (pág. 47)

De este mismo autor también se hallan otros cuentos con una influencia palpable sobre el elemento gótico:

Entretanto el calor crecía en el paisaje silencioso y encegueciente de sol, el aire vibraba a todos lados, dañando la vista. La tierra removida exhalaba vaho de horno, que los peones soportaban sobre la cabeza, envuelta hasta las orejas en el flotante pañuelo, con el mutismo de sus trabajos de chacra. Los perros cambiaban a cada rato de planta, en procura de más

fresca sombra. Tendíanse a lo largo, pero la fatiga los obligaba a sentarse sobre las patas traseras para respirar mejor (...) Los cuatro perros estaban juntos gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de míster Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero Prince le mostró los dientes: “no es él, es la muerte” (Quiroga, 1917, pág. 51)

“La insolación”, cuento de Quiroga del que se extrae el fragmento citado, presenta a la muerte como uno de sus personajes principales; por eso el ambiente que se narra devela un escenario hostil. Recordamos entonces las referencias de este suelo americano donde el deterioro del hombre va en consonancia con el de sus espacios.

Sin duda la vertiente muerte-miedo encuentra justificación en el carácter de reconocimiento que poseen estos elementos en la vida del hombre y su grado de afectación en la misma, lo que lo justifica como un recurso que se adopta de la tradición europea y su manifestación gótica.

En el caso de Adolfo Bioy Casares, la obra que más se ha analizado en torno a la estética gótica es *La invención de Morel* (1940). Si bien esta novela podría dejarse adscribir a la categoría de narrativa fantástica, también presenta tintes góticos dentro de su composición. Sobre esto, Inés Ordiz Alonso-Collada en *El modo gótico en "La invención de Morel" de Adolfo Bioy Casares*, dirán sobre esta obra y sus vinculaciones al género:

(...) el primer gótico, que nace con *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, y se establece como género dominante en Gran Bretaña con obras de autores como Ann Radcliffe y Matthew Lewis, rico en ambientes lúgubres, atmósferas opresivas y doncellas encerradas en castillos, evoluciona durante los siglos siguientes y, para ajustarse a sus nuevos contextos, cambia considerablemente. La mayoría de los críticos de hoy día reconocen que el gótico ha continuado hasta el presente, si bien es cierto que en formas continuamente en desarrollo, y que está prosperando más fuertemente en la literatura actual (Spooner y McEvoy, 2007: 1), y esta evolución convierte al género en algo dinámico que constantemente se reinventa a sí mismo. (Ordiz, s.f, pág. 5)

Por tanto, su incidencia en la obra toma forma desde la readaptación de los elementos que hacen que el relato gótico tome fuerza dentro de nuestro tiempo:

Así, tanto el espacio encantado y claustrofóbico de la isla⁹, como la constante presencia de ambigüedades de narración percepción, la dialéctica existente entre las influencias del pasado y del futuro en el momento presente, o la persistente presencia de la muerte, convierten a *La Invención de Morel* en un relato manifiestamente gótico. (...) La ínsula funciona como un “símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte” (Cirlot, 1979: 254), y la que habita el protagonista del relato de Bioy Casares representa “lo incólume y aislado” (pág.)

Los casos presentados en esta región del continente comienzan a arrojar luces sobre el factor de representación estético-literario en determinada época.

La presencia del horror y la constante sombra de la muerte es lo que le otorga un matiz ineludible sobre este género. En tanto, la manifestación fantástica de las letras también guarda un remanente especial del gótico que se hará cada vez más presente si se lee con atención.

Por su parte, en “Allá en el rancho grande: Drácula y la tropicalización del gótico en México” se toman dos elementos que se adaptan a la representación del género: se explica, a partir del cine y la literatura, la vinculación del gótico al espacio tropical. Primero se enfatiza a través de *Vlad* (2010), novela corta de Carlos Fuentes, la representación del vampiro clásico al reubicarlo en un ambiente que se contrapone a las formulaciones originarias del gótico, es decir, dentro del espacio urbano de Ciudad de México. Luego se

⁹ Sobre la noción de la estructura gótica, o de los ambientes donde se manifiestan estas historias, se resalta lo dicho por David Punter y Glennis Byron al referirse a estos lugares como representaciones de un espacio cerrado en los que el individuo es afectado: con problemas de tamaño y escala; [se] amenaza con límites inconmensurables y, sin embargo, al mismo tiempo, con la claustrofobia más parecida a una tumba, [que] representa la posibilidad flotante de un entierro prematuro. Desafía todas las nociones de rescate y salvación; (...) expone ante un exceso de poder patriarcal, al mismo tiempo que (...) transmite que incluso los monumentos más importantes de la grandeza humana se convierten, o quizás siempre han estado, en ruinas (Punter y Byron 2004, pág. 262)

La relevancia que esto tiene al referirse al carácter de enclaustrado que se muestra con la isla, es el carácter de aislamiento que caracteriza a esta porción de tierra al estar cercada por el mar. De hecho, el encontrarse en un contexto tan desolador, en medio del trópico, acentúa el carácter de pérdida y ruina que impera en estas experiencias.

exponen dos películas: *Santo vs Las mujeres vampiro*, de 1962 y *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo*, de 1973. En cada caso, desde el momento de su enunciación, puede identificarse un proceso de hibridación y consecuente transculturación al presentar elementos propios de la cultura mexicana como sucede, por ejemplo, al incorporar temáticas propia de la región y vincularlas al referente europeo que trae consigo la expresión literaria.

Con especial énfasis, en la novela de Carlos Fuentes, *Vlad* (2010), el acto paródico se presenta desde la idea que potencia este relato: la representación de la historia del conde Drácula de Rumania, ahora traído a la convulsa metrópolis de Ciudad de México. En ella se gestan situaciones que aluden de forma directa a la estética gótica: la casa que debe buscar Yves Navarro, protagonista de la historia, alude a la construcción medieval donde residen estas criaturas y se desarrollan las narraciones. Así, cada pasaje en el que se describe a la mansión desprende un grado de atracción siniestra hacia los personajes, además de sumarle un elemento de horror que solo acrecientan los rasgos sobrenaturales de estas historias góticas.

El retrato que se hace sobre la escena gótica, busca acentuar los rasgos clásicos del género, pero ahora insertos en un nuevo espacio que, a pesar de las diferencias que presenta, no deja de evocar un ambiente hostil, fatal para el hombre.

Finalmente, en “Unos buenos pocos amigos del gótico tropical en Colombia” se trata de forma directa la manifestación del género a través de tres películas del llamado Grupo de Cali¹⁰: *Pura sangre* (1982) de Luis Ospina y *Carne de tu carne* (1983), junto con *La mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo.

Si bien el análisis sobre este apartado se inclina hacia muestras cinematográficas, las conexiones que se establecen entre el gótico europeo y la redefinición de un gótico tropical surten un efecto igual de fidedigno que el de las representaciones escritas. De hecho, varios de estas producciones tienen su origen en la literatura. El escritor caleño Andrés Caicedo- quien también pertenece al grupo *Caliwood*- tiene en su haber algunas historias que

¹⁰ Grupo de cine fundado en la ciudad de Cali, Colombia, entre la década de los años 70 y 80. Los integrantes principales del proyecto fueron Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo, todos oriundos de Cali.

presentan esta misma estructura y aluden a elementos góticos, ahora presentados en el trópico colombiano.

En “Los dientes de Caperucita” (1969) Caicedo propone una historia que se aboca al clásico relato infantil que tantas veces ha sido versionado, pero le otorga tintes propios de la novela gótica al enfatizar la manifestación de personajes sobrenaturales que, para el caso, se representan en la figura femenina que protagoniza el cuento: la novia, que es pareja de ambos personajes masculinos en determinados puntos de la historia, presenta atributos que nos llevan a asociarla con una vampiresa, y es a partir de esta construcción a desarrollarse en el caribe colombiano, que la idea de lo gótico en tierra caliente encuentra cabida.

Lo mismo ocurrirá en “Noche sin fortuna”, otro de sus cuentos, donde el autor relatara:

Reloj en mano comprobé cuanto duró la cosa, hasta los huesos, hasta que ella no necesitó agazaparse sino reclinarse como en posición yoga y chupar los fémures, exquisitos, los cartílagos de codos y rodillas, le dio una chupada a cada bola de cada rodilla, no dejó una sola sobra, un solo desperdicio, operación limpiísima, limpiísimo el esqueleto de Mariátegui mientras yo sentía un río de agua hirviendo adentro y podía avergonzarme del olor que despedía mi piel toda, lista para ser comida, ella respiraba cada vez más espaciadamente y luego se echó sobre el esqueleto y reposó (pág. 2)

La clara alusión a la figura vampiresca que se desarrolla a partir del personaje femenino, introduce una dosis de humor que matiza el acto caníbal que está sucediendo frente a los ojos del protagonista, y que pareciera restarle importancia a los hechos.

Estas tres producciones tienen como referente inicial el estar vinculadas por entero a un entorno tropical: en las cintas, los hechos transcurren en el espacio de la urbe o de la zona rural, como ocurre con *La mansión de Araucaima*, por ejemplo, y en cada caso se presenta, de forma directa, una reflexión ante la posibilidad de representar a este género literario fuera de un espacio tan distinto del que habría sido concebido inicialmente, lo que propicia un campo fértil para hablar de los componentes que han sido tocados al inicio de este capítulo: la transculturación. Esto se perfila, entonces, como un elemento de envergadura

teórica que logra aplicarse a la realidad social de estas culturas que entran en contacto y que, eventualmente, se verán reflejadas en sus representaciones artísticas:

La tropicalización de lo gótico [dirá Eljaiek] se ubica en la línea de los trabajos de estos estudiosos, centrando su análisis en la literatura y el cine como productos culturales desde los cuales es posible aproximarse a procesos y problemáticas sociales y políticas amplias. A su vez, extiende el espectro de análisis al enunciar el acto de poner fuera de lugar y la extrañeza como partes fundamentales del proceso de mezcla y mestizaje cultural. El mecanismo existe desde el momento en que escritores latinoamericanos se proponen “transportar” el género gótico- ponerlo fuera de lugar- y adaptarlo a las condiciones culturales latinoamericanas, usándolo como una forma para criticar la artificialidad del género, escenificar el horror y lo indecible e invertir un esquema de representación del otro, en donde Latinoamérica y lo latinoamericano son sinónimos de monstruosidad. (Ídem, pág. 20)

Además de lo recogido por Eljaiek a lo largo de su obra, existen otras manifestaciones que se aluden al gótico y su lugar en Latinoamérica. María Negroni, escritora argentina que también maneja investigaciones dentro del campo de esta literatura, explica cómo el género en la región, es una clara derivación de las manifestaciones europeas y norteamericanas, pero con unas caracterizaciones que la identifican como propias de la región, siendo diversos los exponentes del género que en Latinoamérica se han afianzado en demostrarlo.

Del estudio de Virginia Caamaño se extraen puntos importantes que no solo evidencian la representación del género en América Latina, sino que además exploran elementos propios de la cultura en la que se manifiestan:

A partir de este concepto se identifican algunas marcas características del tiempo y espacio de la estética gótica, la cual es apropiada y reelaborada por Iwasaki en sus relatos, al ambientarla en el Perú, espacio atravesado por la presencia, creencias y prácticas de culturas ancestrales, como las de los distintos grupos indígenas que lo habitaron, a las que se suman numerosos

elementos heredados de la cultura colonial española y del catolicismo de la Inquisición, con su terrible carga autoritaria y represiva (pág. 10)

En *Ajuar funerario* (2009) donde Iwasaki expone una serie de relatos breves que dejan entrever a un género proveniente de Europa, pero mezclado con el folklore peruano. Así, la adaptación del gótico se contagia de un fuerte sincretismo en el que tanto autor como lector logran reconocerse en un hecho afín a su condición humana: el desconcierto generado por estos espacios y sucesos ambiguos, cuya razón pareciera fundamentarse en hechos sobrenaturales.

Sobre esto Caamaño dirá:

No es necesario ambientar el texto en sitios lejanos y exóticos del pasado, en las ruinas de un castillo medieval localizado en el sur de Europa por ejemplo, para que el público lector tome nota de la oscuridad, la ambigüedad y el miedo que provoca lo contado. El narrador acude a un “tanatorio” en un tiempo y lugar indefinidos, pero respeta la antigua tradición, extendida por toda Latinoamérica, del 2 de noviembre-señalada en el título- cuando los vivos acuden a rendir sus respetos a los muertos: Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras. “Pero mamá, tú estás muerta” “Tú también, mi niño”. Y nos abrazamos desconsolados (pág. 12)

De este relato en particular se resalta un elemento que la autora brevemente desarrolla y que ya habría sido tratado anteriormente en esta investigación: lo siniestro.

El desconcierto que se imprime a la historia se encuentra en la aparente normalidad con la que se narran los hechos. La familiaridad implícita en los diálogos, sumada al desconsuelo de permanecer en un plano sobrenatural ambiguo y no definitivo, se transforma en el carácter siniestro de una situación que, debiendo resultar conocida y reconfortante, se ve trasgredida a partir de un hecho perverso, sobrenatural.

Los ejemplos que fueron recogidos a lo largo de este capítulo, sumados a la teoría que incide en los cambios que definen y condicionan la historia del continente, son registro de la posibilidad de una literatura gótica, no solo fuera de Europa o Norteamérica, sino donde

además imperan unos escenarios que buscan descontextualizar la estética del género: estos lugares que rara vez se corresponden a los de la metrópolis, aluden a los espacios de la periferia: reflejan las zonas marginadas que condensan la esencia de una naturaleza hostil.

La transculturación y la posterior mención a la hibridación cultural, son dos procesos que dan cuenta de unas etapas transitivas, en constante apogeo, su definición y eventual desarrollo pretender ubicar y explicar las diversas manifestaciones que han hecho de América Latina, desde tiempos remotos, una región vasta y diversa en la que se acrecienta la posibilidad de redefinir un género preestablecido

4. Álvaro Mutis: rastros de una poética en el trópico colombiano

En esta parte, se abordarán algunos de los elementos principales que han constituido la poética del autor y que se han desarrollado a través del proceso de la transculturación, lo que ha permitido otorgarle un lugar dentro de la literatura latinoamericana.

A partir de lo expuesto, el espacio que engloba la tierra caliente pudiera mostrarse en oposición a la idea que el gótico, desde sus inicios, ha fundamentado para sentar sus bases: los parajes no son fríos, y sus escenarios no están nublados; por el contrario, la representación del trópico alude a los rincones de luz bajo la puesta en escena de un sol perenne, pero será precisamente la evasión de estos espacios y el contraste con la luminosidad, lo que potencie la estética del deterioro en la región donde se gestan estas obras.

Lo que experimentó Mutis- quien vivió durante buena parte de su infancia en Bélgica para luego radicarse de forma temporal en Colombia- al entrar en contacto con el Caribe, le sirvió para contrastar con la cultura europea y la manifestación de sus formas. En consecuencia, la temática que toca su obra se nutrirá de estos aspectos que parecieran determinarse a partir de su existencia en el trópico.

De ello se vale el elemento transculturador que incluye a Mutis, y a su poética, dentro de esta clasificación. Varios de los autores de los que se nutrirá su obra se encuentran en producciones europeas, lo que hace que sus personajes sean “menos anónimos, menos alinderados en el estrecho regionalismo y en algunas ocasiones, con un tinte muy sutil de erudición, a través de nociones geográficas [que] remiten a otras culturas” (Hernández, 1996, pág. 46)

Así, entre los principales autores que influyen su escritura se cuenta con la participación de Conrad, Charles Dickens, Stevenson, Henry James y T.S Eliot. En ellos se perfila una vinculación directa con la novela gótica desde las mismas referencias que determinan a estos autores. Sobre esto en *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Consuelo Hernández, dirá:

La advertencia implícita en *La mansión de Araucaima* “*Relato gótico de tierra caliente*”, remite a la literatura inglesa y sugiere otra perspectiva de lectura diferente. Según afirma Mutis, al escribirla, quiso utilizar “ciertos elementos de la novela agótica tradicional inglesa: castillo donde suceden cosas horribles y tremendas, la construcción, la presentación de los personajes, un cierto tufillo demoníaco en todo, pero inmerso en el trópico” (pág. 63)

Por ende, el componente heterogéneo que se halla en él, antes de condensarse en sus propios textos, se ubica primero en sus lecturas y referencias de la literatura universal. En su obra se encuentran rastros de estos escritores: elementos como la pérdida, la corrosión y el desgaste producido en estos espacios derruidos que se adscriben a distintos ambientes, son los reflejados en las obras:

Solo después de una lectura de Dickens y de Mutis se puede descubrir esa atmósfera de deterioro, de descomposición y decadencia que impregna los espacios, las situaciones y las relaciones sociales de las tramas de ambos escritores, sin que haya nada en común propiamente en los espacios, los personajes o las situaciones que cada uno presenta en sus narraciones y/o poemas (pág. 67)

A pesar de la distinción en las locaciones, las semejanzas que se presentan son posibles porque estos espacios y situaciones se encuentran sujetos a la fragilidad de la composición

del hombre y de su paso por el mundo: el mal que se halla en estas historias se manifiesta en condiciones y personajes convulsos, todos contrarios a cualquier rastro de moralidad y bondad que en ellos pudiera existir.

De ello se nutren las distintas acepciones sobre el deterioro que en su obra se encuentran: el deterioro humano, la enfermedad, el deterioro emocional, cuyo desarrollo marca una diferencia importante entre la concepción hombre-mente, que ayudará a establecer: “El desgaste no se acantona en el cuerpo; invade otras zonas menos visibles, deteriorando elementos emocionales y afectivos esenciales para el ejercicio de la voluntad de vivir” (pág. 200)

A partir de esto se ubica otro elemento de interés que reúne cada una de las acepciones antes mencionadas: la muerte. Es esta la cumbre máxima del deterioro, pasa a ser el estado del individuo donde el cuerpo y la emoción son corroídas por una fuerza que supera su condición de mortalidad y donde perdura “un olor a hombre vencido y taciturno que seca con su muerte la gracia luminosa de las aguas” (pág. 58)

Sobre esto en *La nieve del Almirante* (1986) Consuelo Hernández enfatiza lo siguiente:

En la experiencia de la muerte surge una nueva relación espiritual que el hombre tiene con la realidad. “Se trata de percibir con la plenitud de nuestra conciencia y de nuestros sentidos, la proximidad inmediata e irrefutable del propio perecer, de la suspensión irrevocable de la existencia. (...) Buena prueba, larga lección- dice Maqroll. Tardía, como todas las lecciones que nos atañen directa y profundamente (pág. 214)

Otro de los elementos que se sustraen de su poética es la manera en como plantea a sus personajes: en ellos condensa la forma disoluta de la vida en sociedad, se detenta, pues, la figura marginada que pertenece a la periferia:

(...) son personajes con cuerpos mutilados (...) en donde falta el ejercicio pleno de los sentidos, como el ciego que hace uso del prostíbulo en Ilona; doña Empera, la dueña de la pensión en Un bel morir, quien también es ciega. Estos personajes han

desarrollado, compensatoriamente, otras facultades que se alían al deterioro: su inteligencia, el tacto, el oído, o han aguzado el instinto de la maldad. (pág. 218)

Pasa lo mismo con la figura de la mujer quien siempre presenta un carácter distinto al del hombre, pues en ella pareciera condensarse “el desplazamiento de la fuerza moral” (pág. 53) Son personajes con una conciencia madura, lo que les ayuda a desarrollar una fuerza interior que es mayor a la de sus pares masculinos, por tanto “la sabiduría que forma parte de su visión de mundo les impide la compasión” (pág. 53).

Su figura se vincula a la de un rol místico, una inteligencia que no obedece al haber intelectual, sino a ese grado de conocimiento ancestral que pareciera, sobre la concepción del propio autor, habersele otorgado solo a la mujer, pues “de los más secretos repliegues de su cuerpo mana siempre la verdad. Sucede que nos ha sido dado descifrarla con una parquedad implacable. Hay muchos que nunca lo consiguen y mueren en la ceguera sin salida de sus sentidos” (*Caravansary*, pág. 32).

En varias de sus obras, la mujer viene a completar ese cuadro derruido que asoma a la desgracia. Su conocimiento que, algunas veces, insiste en la concreción del mal, se devela ante objetos y situaciones que son adversos al orden natural de la vida. Es este el caso de las prostitutas quienes muchas veces no consuelan el vacío de los marineros y viajeros cuyas vidas se asoman a la obra de Mutis, y lo mismo ocurrirá con la propia Machiche al ser regidora del *des-orden* dentro de la mansión gótica.

De estos componentes que ayudan a configurar la poética de Mutis se hará constancia al reflejarlos en los personajes que habitan tanto en su poesía como en sus novelas y narraciones. Ello ayuda a condensar, no solo el elemento de vinculación e influencia en otras culturas, sino que además propicia un lugar de reflexión para uno de sus espacios más frecuentados e imperantes: el trópico.

Dentro de estas constantes que definen la escritura mutisiana, el espacio tropical, como representación discursiva, es un elemento que se ha dejado leer en diversos puntos de su obra, y esto será, precisamente, lo que le otorgue un peso importante, no solo de identidad dentro del campo literario, sino de justificación ante la reiteración de determinados aspectos. Así, el desgaste que se acrecienta con el tiempo, la presencia del deterioro y su

empleo en torno al espacio natural como se observa en *Summa de Maqroll el Gaviero* (1948-1970), poemas como “La creciente” (1947), *Ilona llega con la lluvia* (1988), o incluso en *La mansión de Araucaíma*, serán objetos claves para entender la representación de su obra y su posición dentro de la esfera literaria latinoamericana.

Ya lo enfatiza Consuelo Hernández al establecer una relación con García Márquez, otro de los escritores cuya obra se fundamenta en estos espacios:

Tanto en García Márquez como en Mutis, está la fuerte presencia tropical, mundo del que los dos tienen pleno conocimiento para llevarlo a ser parte integrante de sus creaciones. Ese Macondo tan reiterado en García Márquez hasta *Cien años de soledad* (1967) es el mismo mundo embrujado y desgarrador en *Summa de Maqroll el Gaviero*, de *La mansión de Araucaíma* y de su ciclo de novelas; lleno de paisajes polvorientos, ríos lodosos, hospitales de ultramar, invadidos de silencio, de tristeza y poblados por gente que está muriendo de hambre, atacada por las plagas. Ambos espacios son abstracciones de infinitos lugares que como estos pueblan el trópico. (pág. 52)

A partir de esto se presenta la idea de que sus obras son la edificación de la experiencia llevadas al plano literario. Por tanto, en su poética se expone el carácter mortuorio que existe en voluntad de este espacio. No se trata, pues, de hacer una representación colorida, tampoco llena de vida; por el contrario, se hace énfasis en resaltar las formas disolutas que presenta la naturaleza y de todo lo que entre en contacto con ella.

Mutis es un autor que se define desde su amplia manifestación en torno a la poesía, y será a partir de ella que se configuren los elementos que le otorgan un lugar en la literatura latinoamericana. Uno de los ejemplos constitutivos de este punto en específico, se muestra en *Los elementos del desastre* (1953) poemario que recoge, con especial énfasis, el desgaste producido en el ambiente latinoamericano, en el que “nada dura, todo se destruye, todo se deshace” (pág. 60) En el poema que lleva este mismo nombre se narra:

Cuando el trapiche se detiene y queda únicamente el espeso borboteo de la miel en los fondos, un grillo lanza su chillido desde los pozuelos de agrio guarapo espumoso. Así termina la pesadilla de una siesta sofocante, herida de extraños y urgentes deseos despertados por el calor que rebota sobre el dombo verde y brillante de los cafetales. (pág. 88)

En *Mirada anacrónica y resistencia* (2006) María del Carmen Porras establece la referencia al pasado como punto de origen, donde la mirada anacrónica supone un cambio de paradigma con respecto a las concepciones de temporalidad que suelen plantearse.

Su preocupación sobre la tierra caliente, entonces, nace propiamente de ese cruce de culturas que vive a corta edad. Porras, al igual que otros estudiosos del autor, enfatiza ciertos recursos que aluden al carácter indómito de la naturaleza del trópico. El río será una de estas constantes que explore Mutis para evidenciarlo. Sobre su poema “La creciente”, la autora dirá:

(...) refiere a ese río cuyo cause ha aumentado de volumen y arrastra todo a su paso sin discriminación (...) En el poema, el río es representación de una naturaleza cuya presencia será fundamental en los textos de Mutis y que será mencionada por el autor en toda entrevista en la que se le pregunte por sus recuerdos de infancia: la de “la tierra caliente” (pág. 37)

La razón por la que el río y toda representación natural de la que se haga mención en la obra mutisiana está plagada de adjetivos crudos, tristes y violentos, es porque la mediación del hombre con este espacio se vuelve hostil una vez que ambos entran en contacto: la experiencia del autor no solo se fundamenta en el contraste que encuentra entre Europa y el trópico, sin duda esto es muy importante, pero no se puede negar que- desde el planteamiento de Mutis- este espacio genera un rechazo hacia los agentes externos: así, todo cuanto no pertenezca a ella se ve en riesgo de perecer ante la vastedad de su dominios y la proliferación de su propia condición. Sobre *Los hospitales de ultramar* (1957) Hernández dirá:

A la orilla de los mares tropicales, en medio de una naturaleza que corroe y acelera el detenimiento de la salud de los enfermos rodeados por un mar que mecía su sucia charca gris, agrio y pobre de peces”; “el orín y la herrumbre, propiciados por el clima tropical”; “el óxido y la verdosa y mansa lama nacida de la humedad y del aire” (pág. 231)

Otro de los textos que se centran en el tratamiento de la obra mutisiana es la que se condensa en *Summa de Maqroll el Gaviero*, antología que se publica a propósito del sexto premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana otorgado a Mutis en 1997. En él Carmen Ruiz Barrionuevo puntualiza la importancia del espacio y de la expresión del elemento del desastre como pieza esencial para entender su obra. Aunque esto se precisa en torno a la poesía, dicho aspecto también se encuentra presente dentro de su narrativa; así, la investigadora toma de Octavio Paz claves de la poesía mutisiana y menciona:

(...) la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia (...); el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosa (... la) creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo, en el centro de una realidad conocida. (Mutis, 1997, pág. 32)

Estas ideas son nociones que apuntan a la contemplación de varios de los hechos que se narran en la obra. Si bien el elemento fantástico atiende a las pretensiones de un género, el carácter implícito de ese hechizo que nombra Paz, es parte constitutiva de la consagración de Mutis como escritor.

Así, el concepto que desarrolla Consuelo Hernández¹¹, no solo se adhiere a los personajes y sus emociones, pues uno de los elementos que se trabajan como propios de esta estética es la que engloba al espacio y la naturaleza como origen y muestra del deterioro:

Predominan los paisajes de las tierras bajas, con su atmósfera sórdida y delirante en *Summa de Maqroll el Gaviero* y *La mansión de Araucaima*; los grandes ríos y

¹¹ Estética del deterioro, presentado y definido en el capítulo previo.

la desmesura selvática en *La Nieve del Almirante*; la monótona y desordenada ciudad tropical en *Ilona* llega con la lluvia; los páramos agotadores en *Un bel morir*; el río y los puertos en *La última escala del tramp steamer*; las minas y las montañas en *Armibar*. *Abdul Bashur soñador de navíos* que concluye, por ahora, la obra de Mutis, presentan una síntesis de todos los espacios anteriores (pág. 230)

A pesar de que los escenarios son distintos los unos de los otros y se evidencian las diversas latitudes, el deterioro se presenta en las características asociadas al desgaste que se vincula al paso del tiempo, y a ese fervor de la tierra americana:

La espacialidad de la obra, (...), como dijera Oviedo, no escapa a los procesos de desgaste y, a la vez, colabora en el trabajo de decadencia que produce en los objetos, en el hombre y en los espacios culturales o artificiales creados por él (pág. 231)

Por eso la novela toma forma a partir del espacio que la construye. Es uno de los vínculos más estrechos que mantiene con la narrativa gótica, y es un factor clave para entender la obra del autor. A esto se suma un componente que se desarrollará, con mayor ahínco, en el siguiente capítulo: lo que determina la presencia de la naturaleza latinoamericana: Las manifestaciones de la naturaleza son caóticas y a veces provocadoras de desastre sin función lenitiva en el plano de la realidad vivida, aunque tiene una función sedante para la imaginación (pág. 233)

Luego Hernández dirá: “La naturaleza, sin embargo, no trabaja sola. El tiempo es un aliado en su función deteriorante, el tiempo “usando y cambiando, /como piedra que cae o carreta que se desboca” (pág. 88) El tiempo, como la muerte, contiene en si el mundo de las posibilidades y de nuevas elecciones” (pág. 234)

Por tanto, la exuberancia y fertilidad de esta naturaleza que “crea espacios donde proliferan los señores de la descomposición y del desorden” (pág. 235) permite que la mansión sea percibida como un ente vivo que se desborda y presenta síntomas de la desmesura, lo que acentúa las formas góticas dentro de la novela.

Los procesos que se han desarrollado para construir su poética, en los que intervienen la hibridación cultural y la transculturación, fijan un precedente y establecen una relación con la novela gótica que ya no volverá a concebirse como igual, al presentar rasgos propios del género europeo, ahora traídos al espacio tropical, lo que permitirá abrir el análisis del antecedente gótico en Latinoamérica.

La manifestación de los elementos exóticos, de carácter oriental, ligados a sus historias y las vivencias que caracterizaron su experiencia en Europa, es lo que determina, en gran medida, su paso por la literatura. Se postula, además, una vasta referencia de ambas culturas al enlazar estos componentes y armar, a partir de ellos, una suerte de síntesis que guiará al lector a través de su poesía y su narrativa.

La relación que se establece entre lo gótico y el espacio tropical, nace y se fortalece desde esta concepción del deterioro que se ha tocado en diversos puntos. En ella convergen los rasgos fundamentales, no solo de la poética mutisiana, sino también de varios de los elementos que acentúan su presencia como entes compositivos del gótico: lo sublime, lo monstruoso, lo grotesco, lo siniestro y la desmesura, son nociones que se plantean, dentro de este género y estética, en función de un espacio propicio para el desastre y el declive del hombre y su tiempo en un escenario determinado.

Por tanto, la razón que posibilita la vinculación de la ruina, la muerte y el deterioro a lo gótico, se fundamenta en que son elementos que dotan de sentido a los entes compositivos de este género: concebir un castillo sin las características que lo hacen un lugar tenebroso y lleno de peligro, crear personajes que no reaccionen ante estos espacios casi antinaturales como ocurre con el arquetipo de la doncella que intenta huir de estas mansiones, o el monstruo que se compenetra con el castillo en decadencia, sería trasgredir el sentido que lo gótico, desde sus inicios como género, inserto en el imaginario colectivo. Por eso la simbología de estas historias es tan precisa, pues logró apropiarse de unos ambientes y la creación de unos personajes que terminarían por definir el curso de la trama que presentan. La traslación de esta estética a un espacio distinto responderá en mayor medida a unos elementos universales que son inherentes a la condición humana; al final, ubicarlos dentro de la obra mutisiana y exponerlos a partir de un relato gótico de tierra caliente será prueba de ello.

Capítulo III

ARAUCAÍMA: EPÍTETO DEL TRÓPICO

“Mi trópico es muy distinto, es un trópico triste,
donde acontece la destrucción”

Álvaro Mutis

1. La mansión y el espacio tropical como entes de representación

De tener que ubicar a la mansión dentro de un esquema físico que argumentará su presencia y realzará sus características, el espacio como elemento que ayuda a constituir a lo gótico sería uno de los recursos teóricos más acertados para dar cuenta de su manifestación en el trópico colombiano y su eventual vinculación al género. Por tanto, su valoración en tierra caliente¹² es un agregado cultural que le otorga un significado opuesto al que tendría de originarse- como trama- desde una visión eurocentrista.

Los elementos que se toman de la novela ayudan a configurar un espacio que existe, no solo en voluntad de la presencia física de un escenario, es decir, desde la mansión misma,

¹² A partir de los estudios que se han hecho sobre el autor y su poética, se hace una acepción especial sobre lo que representa y significa la llamada tierra caliente: al ser un elemento que se contrapone al espacio europeo y sus parajes fríos, este término alude a la construcción de un espacio hostil, derruido, en el que se potencia la extinción de la vida del hombre y se presenta la proliferación de la vida natural en su componente menos fértil. Desde este concepto que define la obra mutisiana, se deja leer la estructura centro-periferia que se ha venido tratando a lo largo de la investigación, siendo Europa lo que se concibe como centro, y la llamada tierra caliente- el trópico colombiano- la periferia.

sino a partir de unos recursos que se explican desde la expresión de lo monstruoso, lo sublime, la desmesura, lo grotesco o lo siniestro, todos ellos contenidos en una pieza teórica que busca argumentar la estructura de la obra mutisiana: la estética del deterioro.

Por tanto, la estructura de la mansión se perfila como el esqueleto donde se condensan no solo los hechos, sino también las emociones que experimentan los personajes: desde el momento mismo de su enunciación, esta asevera un origen desconocido que pareciera no corresponderse con ninguno de los referentes de la tierra a la que pertenece, como se explica al final del apartado que la describe:

Se llamaba “Araucaíma” y así lo indicaba una desteñida tabla con letras color lila y bordes dorados, colocada sobre la gran puerta principal que daba acceso al primer patio de la mansión. El origen del nombre era desconocido y no se parecía en nada al de ningún lugar o río de la región. (Mutis, 2008, pág. 88)

Así, la ausencia de un referente conduce a creer que su nombre es el “fruto de alguna fantasía de don Graci, nacida a la sombra de quién sabe qué recuerdo de su ya lejana juventud en otras tierras” (pág. 88)

El origen que pareciera sustentarse en el imaginario de uno de los personajes, surca uno de los niveles de percepción que definen al género: su composición responde a ese espacio que, debiendo ser familiar, se ha revertido hasta dejar en él un componente siniestro que se manifiesta a través de estas fantasías que aluden a un pasado lejano y desconocido.

Por tanto, la distancia que mantiene con respecto a las otras haciendas cafetaleras de la región, aun cuando guarda con ellas una similitud considerable en cuanto a su estructura, asoma la idea de que el mal que se condensa en su interior es lo que la vuelve diferente.

La mansión, entonces, trasgrede el espacio de la casa- elemento que se asocia con este sitio hogareño y conocido al que su nombre remite- y lo presenta cómo una estructura que, más allá de albergar techo, paredes, suelo, ha perdido todo rastro de vida fértil, a través del deterioro y el paso del tiempo: “Las habitaciones del primer patio estaban todas cerradas (...) Los otros cuartos, cinco en total, servían para albergar viejos muebles, maquinaria

devorada por el óxido y cuyo uso era ignorado por los actuales ocupantes de la casa” (pag.88)

Lo que esto refleja es la potencialidad del tiempo para derruir el espacio no habitado, al mismo tiempo que el trópico, en su estado más puro, se encarga de mostrar el deterioro a través de la luz, uno de sus elementos más constitutivos¹³. Sumado a ello, la ausencia de sonidos más allá de los ruidos débiles del viento ocasionado en los exteriores, alude a este ambiente sombrío que propicia el espacio gótico y que se traslada al trópico.

Dentro de la casa, la vida se reduce a un par de tareas cotidianas que ocupan a los cinco habitantes, pero aparte de la composición grotesca de sus quehaceres- entre los que se cuentan prácticas sexuales y malversaciones de sus personajes- se muestra un distender del vivir cotidiano que resuena en los ecos sombríos que llenan la casa y hacen vacía su estancia:

En los patios empedrados retumbaba el menor ruido, se demoraba la más débil orden y murmuraba gozosamente el agua de los estanques en donde se lavaban las frutas o se despulpaba el café. Estos eran los únicos ruidos perceptibles al internarse en el fresco ámbito nostálgico de los patios (pág. 87).

Del fragmento citado se resalta la última línea y se puntualiza sobre lo experimentado en el lugar: se rescata la idea del imaginario gótico a partir de la inclusión de un elemento cuyo origen se remite a un pasado distinto, fértil que, en contraste con su presente hostil, advierte sobre un sentimiento de pérdida.

También se hacen latentes los aspectos que le adjudican a la mansión su caracterización como ente vivo que siente y contiene las emociones que dentro de ella se experimentan.

Como reflejo de esto, a partir de su composición física, también se observan referentes estructurales que la vinculan con las construcciones desproporcionadas del gótico: En ella se sitúa la representación del espacio natural, pero también la de aquello que es creado por el hombre, lo que conduce a la vinculación de estos elementos para hacer del trópico un espacio en el que se posibilite la redefinición:

¹³ Sobre el efecto de la luz en gótico tropical, se hablara más adelante.

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo (pág. 87)

Sobre la estructura se señala esta “injustificada vastedad” como reflejo de los tintes medievales que definen a la arquitectura gótica. Al mismo tiempo, el impacto que genera la tierra americana establece una similitud con este espacio creado por el hombre: la extensión de sus formas, la proliferación herbácea en contraste con las áreas hechas de concreto, se muestra entonces como un elemento sublime, casi incontenible, cuya razón no pareciera ser otra que la materialización de la desmesura, a través del espacio natural.

El fragmento citado nos remite al concepto de la desmesura definido por Umberto Eco: en él se plantea la posibilidad de una estética que disiente del orden medido propuesto por el neoclasicismo. Si bien el autor no habla explícitamente del componente gótico, ni tampoco de la naturaleza latinoamericana, es posible hablar de las correspondencias que surgen entre estos espacios en tanto que ambos presentan como base rasgos vastos y desmesurados. Sobre esto, en *Love and death in the american novel* (1960), el crítico norteamericano Leslie Fiedler habla de cómo mientras el gótico remite al pasado europeo a través de la estructura gótica medieval, en Latinoamérica ese pasado pre-colonial se ve reflejado en la naturaleza:

En Europa la novela gótica es contemporánea a la ascensión de la burguesía y sus personajes huyen de los símbolos del orden feudal perfectamente resumidos en la imagen el castillo en ruinas. Ahora bien, ese esquema en América no puede ser traspuesto del mismo modo pues allí evidentemente no hay castillo en ruinas. Lo único antiguo en el Nuevo Mundo es la selva. La novela gótica americana deberá, pues, encontrar sus imágenes terroríficas en la selva y en sus habitantes. (Fiedler, 1960, s.p)

A partir de esto se expone como la naturaleza no solo actúa en reemplazo de la estructura gótica medieval, sino que ella en si posibilita el hecho de traer lo gótico e insertarlo en un

nuevo espacio al valerse de recursos que generan las mismas impresiones que se vieran en la novela gótica europea.

El remanente tenebroso que produce “un cierto miedo” no hará sino potenciarse a lo largo del relato, a través de los pasajes en los que la Mansión sea descrita o mencionada, para hablar sobre los hechos mortuorios que en la historia acontecen; a partir de ellos se presentan escenarios en los que, como fue asomado en Capítulo I al hablar sobre el castillo medieval, “uno puede ser “sometido” a una fuerza que es completamente resistente al intento del individuo de imponer su propio orden”

Por tanto, la supresión de la voluntad de la persona responde al componente sobrenatural que dentro de la mansión se gesta: fuerzas contrarias al orden natural son las que se enfrentan y se sobreponen al mundo racional del hombre civilizado.

Esto se señala con pronta avidez al hablar de las reglas que rigen la vida en la mansión, aun cuando sus habitantes no conocen por entero su origen, ni su causa. Estas normas se muestran como una suerte de máximas inscritas en la pared mohosa y desconchada a la entrada de la casa. Su impresión en ellas establece la concepción de vida que tiene el dueño y que, eventualmente, se extiende al resto de los personajes. Sobre una de ellas se resalta: “Si entras en esta casa no salgas. Si sales de esta casa no vuelvas. Si pasas por esta casa no pienses. Si moras en esta casa no plantes plegarias” (pág. 66)

Vale la pena destacar el elemento intertextual que se observa a partir de esta cita con *La divina comedia*. Esta se presenta como una suerte de alegoría que recoge la entrada al infierno, el descenso a los círculos cada vez más estrechos que preparan al hombre para la agonía eterna:

“Llega el Poeta a la puerta del infierno, y lee sobre ella una inscripción espantosa. Entra precedido del buen maestro, y ve en el vestíbulo el castigo de los indiferentes, que pasaron la vida sin hacer nada en el mundo” (Alighieri, s.f, pág. 131)

De forma contraria a lo narrado por Dante durante este círculo que atañe a los indiferentes, a quienes no hicieron ni bien, ni mal en el mundo, los personajes de esta

novela no son entes pasivos dentro de la historia, por el contrario, son sujetos actantes de los hechos mortuorios, así, lo que enfatiza el carácter de relación, es la inscripción a la entrada del lugar, una suerte de premisa que no acepta ser trasgredida, y que plantea la situación que define el ambiente que se vive en la casa: “(...) Oh, los que entráis!, dejad toda esperanza” (pág. 132)

La relación con esta obra, y de forma específica con este canto, acentúa cómo el mal es uno de los elementos que se encuentran enraizados al género: el infierno es la condensación de las perversiones y ha sido representado, en numerosas ocasiones, a partir de la oscuridad y de espacios que generan terror.

A partir de esto se desprende la idea que expone al espacio como ente constitutivo: La concesión al elemento irracional se hace plausible en tanto que el transito del individuo por la casa amerita un acuerdo tácito entre el hombre que la habita y la experiencia que dentro de ella vive. La mansión, entonces, propicia un elemento que vuelve a fines a los personajes al otorgarles un rasgo de identidad a partir de su condición de marginados y su diferenciación con el entorno: un pederasta, un fraile absuelto, un sirviente mulato y de creencias santeras, una prostituta, un piloto impotente y un militar expulsado. Todos ellos encarnan la otredad de la sociedad.

Resaltan, a partir de sus carencias, la paria social que margina la estructura y que los reúne en un solo sitio, bajo un mismo techo. La muchacha, personaje que encarna a uno de los arquetipos de la novela gótica, viene a representar a la doncella en peligro cuyo destino cambia para siempre al internarse en los confines de la casa.

Como ampliación de los elementos que aluden la presencia no corpórea de una fuerza maligna y mayor, se resalta la materialización de unas sensaciones que se sustentan en algunos artilugios que habitan la casa:

Dos cuadros adornaban el recinto. Uno ilustraba, dentro de cierta ingenua concepción del desastre, el incendio de un cañaveral. Bestias de proporciones exageradas huían despavoridas de las llamas con un brillo infernal en las pupilas. Una mujer y un hombre, desnudos y aterrados, huían en medio de los animales. La otra pintura mostraba una virgen de facciones casi góticas con un niño en las

rodillas que la observaba con evidente y maduro rencor, por completo ajeno a la serena expresión de la madre (pág. 88)

Desde un principio resulta importante resaltar la mención al elemento gótico que Mutis hace desde este mismo término al describir el rostro de la virgen. Ello establece una noción de parodia que se refleja en el acto de considerar, dentro de este mismo relato, la descripción de unos elementos cuyos rasgos son propios del género.

Sobre lo señalado dentro de la mansión, en ambos cuadros, a pesar de la abundancia de sus suelos y la proliferación descrita, la elección del elemento natural como representación del desastre y la pérdida, muestra a este espacio como un ente potenciador del deterioro: confluyen, además, las zonas que han sido abandonadas por el hombre, eventualmente devoradas por el trópico y en las que su presencia solo queda como registro del tiempo pasado:

Una vía férrea construida hacía muchos años daba acceso al valle por una de las gargantas en donde se precipitaban las aguas en torrentoso bullicio. Los ingenieros debieron arrepentirse luego de un trazado tan ajeno a todo propósito práctico y desviaron la vía de valle. Dos puentes quedaron para atestiguar el curso original de la obra. Aun servían para el tránsito de hombres y bestias. Estaban techados con láminas cinc, y cada vez que pasaban las recuas de mulas de la hacienda el piso retumbaba con fúnebre y monótono sonido (pág. 88)

Así, todo cuanto define a la mansión la describe como una estructura amplia, vasta; disímil tanto en sus formas como en las impresiones que genera. Hablar de ella en un apartado y no definirla junto a los hechos o a los otros personajes, demuestra el carácter de autonomía y relevancia que debe cobrar en la historia y como elemento narrativo en la novela. La alusión final que se hace al desconocimiento de su nombre también sugiere un origen tumultuoso y por demás afín a las tramas de las historias góticas.

Como pieza constitutiva de lo que aquí se habla, es válido resaltar la posición indómita de una naturaleza que se muestra en aparente calma, pero que no vacila en

consumir los vestigios de vida que en torno a esta se perciban: la mansión es un edificio que confluye en medio de dos ríos caudalosos; también existe en ella la consciencia de los hechos propensos al desastre y transitorios, así como la integración de un nombre que no responde a ningún referente dentro de la región; un nombre que pareciera existir desde la enunciación misma y que encuentra cabida al ser símbolo creador del ente al que representa: La mansión de Araucaíma, relato gótico de Tierra Caliente.

2. Sobre lo sublime y lo siniestro: vinculación al espacio tropical

Como prueba de las correspondencias que en la obra se encuentran, el elemento sublime se vincula al espacio en tanto que ambos comparten como referente al objeto desproporcionado, vasto, que se manifiesta a partir de la arquitectura gótica.

Edmund Burke, teórico que se abordó para definir el término, explica cómo el asombro es uno de los elementos primarios que se presentan al momento de definir la experiencia sublime: “(...) es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror (...) De aquí nace el gran poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros raciocinios, los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible” (Burke, *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, pág. 97) Vale la pena aclarar que la noción abordada por el autor no pretende definir el asombro, sino que, más bien, inserta el término dentro del marco de lo sublime para explicar la manera en que se presenta en el individuo.

En el caso de la novela, el asombro surge como consecuencia de la tensión que produce la casa al mirarla con mayor cuidado. Esto sucede ante la imposición que genera esta estructura y se explica en el apartado de la mansión:

(...) Mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo (...) En los patios empedrados retumbaba el menor ruido, se demoraba la más débil orden y murmuraba gozosamente el agua de los estanques en donde se lavaban las frutas o se despulpaba el café (Mutis, 2008, pág. 87)

Lo gótico introduce y delimita lo narrado y dicta las acciones a suscitarse. Por tanto, un elemento que se desarrollará a la par que lo sublime, incluso dentro de las mismas situaciones, es el de lo siniestro, pues su manifestación determina un punto fuerte en cuanto a la introducción del terror en el relato.

A partir de este elemento se resalta lo que experimenta Ángela durante un sueño, una vez que se ha adentrado en la casa:

Sentía todo su cuerpo invadido de una frescura que, a veces, llegaba a producirle una desagradable impresión de ultratumba. Entraba a una iglesia abandonada cuyas amplias y sonoras naves recorría velozmente en la bicicleta. Se detuvo frente a un altar con las luces encendidas. La figura del dueño, vestido con amplias ropas femeninas de virgen bizantina, estaba representada en una estatua de tamaño natural. La rodeaban multitud de lámparas veladoras que mecían suavemente sus llamitas al impulso de una breve sonrisa de otro mundo. (pág. 83)

Los referentes sobrenaturales de este pasaje introducen un elemento que invita al asentamiento del temor en una de sus formas más regulares: la trasgresión de los hechos cotidianos, el grado de perversión que se filtra en un escenario conocido, es lo que establece un nexo de posibilidad ante la escena narrada, y la encarnación del relato gótico. La pretensión de ligar espacios que pertenecen a planos distintos (uno que se materializa en la realidad, y otro en el inconsciente del sueño) y cuya representación no encuentra razón de ser dentro de la realidad, acentúa de forma considerable los efectos del temor sobre lo desconocido y su materialización en la obra.

A su vez, la representación del imaginario religioso también encarna la perversión de un elemento cuyo referente inmediato se asocia a la pureza y la bondad: la visión de don Graci en las ropas femeninas de virgen bizantina, confirma el estado de confusión que trae el plano onírico, pero también recalca el hecho fatal que se gesta en este presumible acto de

fe. Así, vincularlo a la cultura afrodescendiente- nexo que se establece a partir del abuelo del sirviente- será lo que trasgreda una situación puntual como lo es la ceremonia religiosa:

“Es la virgen de la esperanza”, le explico un viejecito negro y enjuto, con el pelo blanco y crespo como el de los carneros. Era el abuelo del sirviente, que le hablaba con un tono de reconvención que la angustiaba y avergonzaba. “Ella te perdonara tus pecados. Y los de mi nieto. Enciéndele un velador” (pág. 83)

El acto paródico que se gesta en el sueño genera un desconcierto tal en el individuo, que su manifestación se torna absurda y siniestra al trasgredir un espacio que debe, bajo circunstancias regulares, producir comodidad. Por tanto, el elemento religioso que se emplea en el fragmento citado busca evidenciar la reversión de un acto ceremonial: al recrear la parodia se acentúa no solo al presentar el interior de una iglesia dentro de un sueño, sino que al tomar al personaje de don Graci y transformarlo en un figura religiosa como lo es la virgen María, denota un alto grado de significancia al querer imprimirle un carácter irregular y casi anti-natural a una situación particular.

Otro de los pasajes establecidos se encuentra en la oración que recita el fraile por las mañanas. En ella se hace mención de la oscuridad que cubre los pensamientos de cada uno de los habitantes: “Ordena ¡oh Señor! La miserable condición de mis dominios. Haz que el día transcurra lejos de las sombras amargas que ahora me agobian” (pág. 77)

Más que evocar un pasaje bíblico, la alabanza de estos personajes va dirigido a las situaciones concretas que se experimentan dentro de la casa. El temor es el elemento que se condensa en los rincones de la estancia y que posteriormente tomará la forma del mal. No obstante, la manera en que se presenta, no pareciera repeler por completo al individuo. Esta es la razón por la que Ángela se interna en la casa en un principio: su deseo por explorar los rincones de la hacienda junto con el asombro que le produce la mansión desde un comienzo, es lo que potencia la idea de estar frente a un objeto sublime.

Al seguir la misma línea de caracterización, la oscuridad será otro de los recursos que potencie la sensación que aquí se vincula a la novela: así, lo sublime se vale de las estructuras disolutas, cuya forma no ha sido revelada, para influir en la mediación que tenga

la persona frente al objeto¹⁴. Este es uno de los motivos que impulsan a que, a pesar de ubicarse en un trópico lleno de luz, se logre ubicar la presencia del mal en un espacio distinto al de su origen¹⁵

Se potencia la idea de la redefinición al darle un nuevo sentido a los elementos originales que se traen del gótico europeo: en *Lo bello y lo siniestro* (2006), Eugenio Triás explica como la luz también es uno de los recursos que, llevados a su máxima expresión, generan displacer en el individuo:

[Son estas] imágenes que abren por vez primera el registro de lo sublime: el piélago profundo, la hoguera siempre ardiente (...), la extensión del océano y la arena, la luz potentísima que es de hecho y de derecho la tiniebla, todas estas imágenes, preparadas de forma todavía contenida por ese canto del cisne de la antigüedad grecorromana que fue el neoplatonismo, predisponen al espíritu para una aceptación que, sin embargo, solo se consume, con dificultad y con auténticos bautismos de sangre, en el seno del espíritu renaciente. (pág.35)

Estas ideas toman fuerza al ser contrarias al orden medido que difunde el neoclasicismo y que posteriormente trasgrede la estética gótica. Así, la luminosidad de la que goza el trópico resalta el deterioro de sus espacios al reflejar las costuras en la construcción de sus rincones y evidenciar la naturaleza en decadencia de la obra mutisiana. Es entonces cuando se piensa en los objetos que se han ido consumiendo debido al óxido y el moho en los ambientes exteriores de la casa.

Dentro de la novela se presentan algunas situaciones que resultan inherentes a lo que arriba se plantea. Aunque expuesto antes, el apartado que describe la mansión se vale de la oscuridad para componer el elemento gótico que caracteriza a la casa y sus alrededores: “La

¹⁴ Sobre esto Edmund Burke dirá: “La obscuridad parece necesaria por lo común para hacer muy terrible alguna cosa: se desvanece gran parte de nuestra aprehensión, cuando conocemos hasta dónde puede llegar un peligro y podemos acostumbrar a él nuestra vista”. (pág. 100)

¹⁵ Se traen a colación las palabras de Mutis con respecto a sus impresiones sobre el trópico, y de por qué la novela gótica puede posicionarse en distintos espacios. Es oportuno mencionar como para el autor la esta novela se gesta a partir del mal al ser un elemento que condensa varios de los presupuestos que componen al género: “Para mí el mal existe en todas partes; y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto (...) Entonces, esta mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí” (Bustillos, “Parodia y auto parodia en *La mansión de Araucaíma*”, pág. 143)

cordillera alta (...) mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada por los grandes árboles” Por tanto, la oscuridad de la que se habla en este fragmento no remite a un escenario placentero, sino a una situación que acentúa el carácter de peligro que integra a este espacio.

De forma paradójica se establece un nexo con lo siniestro que se explica a partir de la diferencia: como se habría mencionado, mientras que la oscuridad se alimenta de la disolución de las formas, lo siniestro se presenta al develar el componente que, bajo circunstancias regulares, permanece oculto:

Transitaba por un corredor y al cruzar una puerta volvía a transitar el mismo corredor con algunos breves detalles que lo hacían distinto. Pensaba que el corredor anterior lo había soñado y que este si era real. Volvía a trasponer una nueva puerta y entraba a otro corredor con nuevos detalles que lo distinguían del anterior y entonces pensaba que aquel también era soñado y este era real. Así, sucesivamente, cruzaba nuevas puertas que lo llevaban a corredores, cada uno de los cuales era para él, en el momento de transitarlo, el único existente. Ascendió brevemente a la vigilia y pensó: “También esta puede ser una forma de rezar el rosario” (pág. 79)

Lo que aquí se potencia es la imagen de un laberinto: esto conlleva a concebir la escena del sueño como la recreación de un entorno cerrado, en el que el individuo no encuentra salida. Ello producirá un sentimiento de zozobra y perpetua angustia que terminará por apoderarse de los personajes. Por tanto, en el sueño del fraile, lo siniestro se encarna a partir de la apropiación de unos espacios y de una situación, que no se corresponden con la realidad, pero que, aun así, conservan un rastro de este elemento, como lo indica Trías al hablar de las condiciones que vuelven a algo alguien siniestro:

La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo [es una] repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural (...) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino. (pág. 47)

La sucesión de estos espacios alterados que se reinventan y que además parecieran multiplicarse, es lo que le otorga a la obra este elemento que se volverá afín a lo gótico al manifestar la imprecisión de unos hechos que nunca terminan de finiquitarse. Se resalta sobre esto uno de los fragmentos que se habían empleado al momento de definir lo siniestro: “Este [el protagonista] entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos, en definitiva, una casualidad oculta” (López Santos, 2008, pág. 3)

El componente onírico que se asocia con la manifestación de lo siniestro pudiese presentarse si se concibe al sueño como una representación del inconsciente al evocar escenarios reconocibles para el individuo, que han sido trasgredidos. La perversión ocurre, pues, al alterar el espacio que debe, bajo una situación regular, producir comodidad, como fue señalado al momento de describir el sueño de Ángela, en el que se muestra una iglesia, lugar que, en circunstancias normales, es destinado para el concilio y el encuentro con la divinidad, elemento por completo alejado de las pretensiones de lo siniestro.

La suspensión del tiempo en el momento finito del sueño, acompañado de ese “ascenso breve a la vigilia” se reconoce como el grado de consciencia que adquiere el sujeto en medio de la experiencia siniestra, pero que no lo libera de ella. Lo sublime, por su parte, detenta unas formas de representación propias que se valen de elementos como el espacio, la oscuridad (o en el caso del trópico la ausencia de esta) y el asombro para generar en el individuo sensaciones distintas de los hechos que se hallan dentro de su cotidianidad.

Se vuelven siniestros en tanto que evocan escenarios en los que el individuo se ve inmerso en un plano que, si bien en un principio arroja señales de ser un espacio conocido, no lo es en lo absoluto: este termina trasgrediendo su propia esencia al pervertir los rasgos que lo vinculan a la realidad familiar del sujeto.

3. Matices del gótico: un trópico desmesurado

Uno de los elementos de mayor presencia en la construcción gótica se encuentra a partir de la desmesura. Como fue señalado, al momento de ser definida, estos espacios son concebidos: “(...) como una selva oscura, habitada por monstruos, cruzada por caminos laberínticos” (pág. 111), en tanto que encarnan la forma disoluta y amorfa que se condensa en estas representaciones.

Su manifestación alude a la estética hispérica y en ella se fundamenta gran parte de su imaginario: la desmesura hace uso de las formas grandes y desproporcionadas. Al mismo tiempo, su vinculación a lo sublime se presenta como ente constitutivo de su estructura, al encontrar en ella una correspondencia que será aplicable tanto a escenarios como personajes.

A partir de la concepción del espacio, se establece un punto de convergencia que postula a la mansión como ente integral de este elemento. En ella la desmesura se hace presente a través de sus amplias proporciones y la vastedad en sus áreas de concreto, todas construidas en posición vertical, para potenciar el efecto de asombro y temor que le generan al individuo al estar frente a ellas: “(...) era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una gran e injustificada vastedad que producía un cierto miedo” (pag.87)

La interpretación de estas características lleva consigo el componente estructural de tres elementos que, como ha sido señalado, se relacionan entre sí. Por eso lo sublime, el espacio y la desmesura se dejan ver desde la composición física de la mansión: su manifestación responde, entonces, al impacto que cobra la estructura dentro de estas historias.

Por su parte, los hechos que se narran en los sueños de los personajes también presentan una serie de elementos que integran y evidencian la presencia de la desmesura. En el sueño de la Machiche, por ejemplo, esta es contratada para cortar las plantaciones que crecen dentro de un centro de salud, pero pronto se da cuenta que es una tarea estéril debido a la proliferación con la que estas nacen, lo que parece afianzarse en la condición que establece la propia naturaleza:

Comenzó a arrancar minuciosamente las pequeñas plantas y a medida que avanzaba en su trabajo se dio cuenta de que en todo eso había una trampa. Las

plantas crecían en forma persistente, continua (...) Advirtió que nadie supervisaba su tarea por la sencilla razón de que era una labor imposible, una confrontación absurda con el tiempo, a casusa de ese continuo aparecer de las breves hojas lanosas y tibias que por todas partes brotaban con una insistencia animal e incansable. (pág. 74)

La desmesura se manifiesta en tanto que los elementos que integran este espacio se presentan como piezas vastas y desproporcionales que van en consonancia con un ambiente igual de desmesurado, casi salvaje, lo que hace una fiel representación del trópico de la región.

Como marco constitutivo del elemento definido, se muestra a la naturaleza americana como prueba del trópico desmesurado que se condensa en objetos, personajes y espacios:

La mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos, limoneros y cafeteros. La cordillera, alta, de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidación vigilada por los grandes árboles, de copa rala y profusa floración de un color purpura, que nunca se ausentaba de la coronada cabeza, que daban sombra a los cafetales. (pág. 88)

Aunado a esto, se cuenta con la presencia de este elemento adherido a la condición humana del individuo: personajes cuyos rasgos sobrepasan las medidas y trasgreden la forma de los cuerpos neoclásicos, hasta hacer de ellos una representación vasta y extensa que va en consonancia con lo descrito sobre la casa: “La ampulosidad del estilo y su artificial concisión iban muy bien con los afelpados ademanes de aquella robusta columna de carne que movía las manos como ordenando sedas en un armario” (pág. 66)

La descripción que se hace del cuerpo del dueño se asemeja, de hecho, al de una estructura grande y colosal, por completo distante de la de un cuerpo medido. Se presenta la trasgresión de la forma física al mismo tiempo que se acentúa la expresión corporal del

elemento perverso, donde cada uno de los rasgos descritos parece ir en consonancia con el entorno que habita:

La habitación del dueño era la más amplia de todas (...) Un gran lecho de bronce se levantaba en el centro del amplio espacio y lo rodeaban sillas de la más variada condición y estilo. En un rincón, al fondo, estaba la tina de las abluciones que descansaba sobre cuatro garras de esfinge labradas laboriosamente en el más abominable estilo fin de siglo. (pág. 88)

La correspondencia que se encuentra entre la construcción del espacio físico y la del cuerpo del dueño, establece una semejanza que se hace visible al comparar dos elementos que apuntan a la descripción de una columna amplia, gruesa, con una estructura que no contempla la posibilidad del elemento fino y esbelto que exalta las representaciones del neoclásico. Otro de los personajes en cuyo cuerpo se manifiesta la representación de la desmesura es en el de la Machiche:

Hembra madura y frutal, la Machiche. Mujer de piel blanca, amplios senos caídos, vastas caderas y grandes nalgas, ojos negros y uno de esos rostros de quijada recia, pómulos anchos y ávida boca que dibujaran a menudo los cronistas gráficos del París galante del siglo pasado (...) Su gran cabellera oscura, en la que brillaban ya algunas canas, anunciaba su presencia en los corredores antes de que irrumpiera la ofrecida abundancia de sus carnes. (pág. 71)

Las proporciones descritas sobre la Machiche parecieran ir en consonancia, entonces, con la proliferación del espacio tropical en la que su desbordamiento asemeja una naturaleza abundante, pero letal, al igual que ella: su conformación hace acuse de un elemento vasto, casi incontenible, en el que el mal es una emoción potente que se condensa hasta desencadenar los hechos fatales: “Tenía la Machiche una de esas inteligencias naturales y exclusivamente femeninas, un talento espontáneo para el mal y una ternura a flor de piel” (pág. 71)

Así, su personalidad, la descripción de su cuerpo, su temperamento volátil y apasionado explica la convulsión de los actos proclives e irracionales que ayudan a definir el curso fatal de los hechos finales. Estos parecieran ajustar este personaje al arquetipo de la *fame fatale*

que se retrata en distintos puntos de la historia dentro de diversas culturas, y que se desarrolla con énfasis a partir del XIX. En su caso, contrario a las caracterizaciones de su origen europeo, la mujer fatal del trópico colombiano se asemeja más a una figura cotidiana, corriente, pero en donde la manifestación de la sensualidad sigue empleándose para lograr unos fines específicos, la mayoría de las veces, perversos:

El primer paso fue ganarse su confianza. Ángela vivía un clima de constante excitación; su fracaso con el piloto, su truncada relación con el fraile y los violentos y esporádicos episodios con el sirviente la habían dejado presa de un inagotable deseo siempre presente y sugerido por cada objeto, por cada incidente de su vida cotidiana. La Machiche percibió el estado de la joven. La invito a compartir de nuevo su cuarto con palabras amables y con cierta complicidad entre mujeres (...) Cuando la Machiche comprobó que Ángela estaba por completo en su poder y solo en ella encontraba la satisfacción de su deseo, asesto el golpe. Lo hizo con la probada serenidad de quien ha dispuesto muchas veces de la vida ajena, con el tranquilo desprendimiento de las fieras (pág. 94)

Sobre lo que experimenta Ángela durante su estadía en la mansión, se toca un aspecto importante que se corresponde, en gran medida, con la figura femenina de las historias góticas y con los hechos que determinan el destino de estos personajes:

En tales textos, los personajes femeninos tienden a ser víctimas objetivadas, sus cuerpos, como las estructuras góticas, representaciones de las barreras entre el interior y el exterior que deben ser abordados por el hombre transgresor. Al igual que el propio protagonista, el texto gótico masculino, tanto en su tema como en sus convenciones narrativas, generalmente se considera particularmente transgresor: la violencia, especialmente la violencia sexual, se trata abiertamente y a menudo con detalles persistentes y lascivos. (...) Inicialmente se la representa disfrutando de una vida idílica y aislada. Esto es seguido por un período de encarcelamiento cuando está confinada a una gran casa o castillo (q.v.) bajo la autoridad de una

poderosa figura masculina o su madre sustituta. Dentro de este espacio laberíntico, está atrapada y perseguida, y la amenaza puede ser diversa para su virtud o su vida. (Punter y Byron, 2004, pág. 278)

Como ya fue dicho, el empleo de la sexualidad es un elemento recurrente dentro de estos relatos, la manifestación del espacio narrado, al igual que la construcción de estos dos personajes, hace visible un componente marginado pero común: la representación de las figuras colosales, ubicadas en un espacio desmesurado, define y acentúa la identidad de la estética gótica, al igual que condiciona el curso de las historias que en estas obras se gestan.

Así, para hacer una comparación diametral a lo explicado con la Machiche, se parte de uno de los personajes cuyos actos fueron claves dentro de la historia y desde el que se abordan elementos constitutivos de la estética gótica: Lo monstruoso y lo grotesco.

4. Caracterizaciones del monstruo y la manifestación de lo grotesco en el trópico

“Un monstruo es eso que no puede ser ubicado en ninguno de los esquemas taxonómicos de la naturaleza. Desborda la base misma de la clasificación, que es el lenguaje: es un exceso de significación, un extraño subproducto remanente del proceso de construcción del sentido”

Peter Brooks

Según lo señalado por David Punter y Glennis Byron al comienzo de la investigación, la figura del monstruo se asocia a la adjetivación del componente fragmentario, grande y desproporcional que caracteriza a una persona, criatura o incluso a un objeto que, eventualmente, se volverá contrario a aquello que es concebido como natural dentro del discurso normado. De igual forma, la representación de lo grotesco también alude a varios de estos componentes: se reconoce la manifestación de dicho elemento a través del cuerpo

que representa, a partir de lo dicho por Peter Polak, “un signo de exageración, vitalidad, exceso y proliferación” (Polak, , pág. 47)

En *La mansión de Araucaima* esta figura se nutre de la representación grotesca y desmesurada para acentuar su condición, por tanto, uno de los componentes que se emplean para lograr este efecto radica en la hibridación de las partes que conforman al sujeto y que se refleja dentro de la novela al presentar a ciertos personajes como parias o marginados.

En el caso del dueño, también conocido como don Graci, esto se manifiesta en las descripciones que definen en principio su cuerpo, pero que además encauzan el resto de su personalidad:

Si alguien hubiera indicado la obesidad como uno de sus atributos, nadie habría recordado si esta era una de sus características. Era más bien colosal, había en él algo flojo y al mismo tiempo blando sin ser grasoso, como si se alimentara con sustancias por entero ajenas a la habitual comida de los hombres. (Mutis, 2008, pág. 65)

Como fue abordado en el trascurso del primer capítulo, el cuerpo monstruoso plantea la problematización del sujeto como ente de representación: en cada caso se trasgrede la forma natural del cuerpo humano, se le presenta no solo como algo adverso, sino también como un instrumento puesto al servicio de prácticas poco o nulamente admisibles, que trasgreden la función moral del discurso. Esto es lo que ocurre con el dueño y los baños que toma, al igual que con la descripción de su cuerpo: todo cuanto se observa en él remite a una figura adversa, contraria a lo normado.

Así mismo, la expresión de lo grotesco se condensa en estas formas blandas, gelatinosas, que no reconocen la solidez de una estructura y que invitan a la vinculación de elementos dispares entre sí¹⁶: la trasgresión de la condición humana y natural se puntualiza al hablar de un alimento que es distinto al consumido por los hombres como lo que se indica al hacer la descripción de la composición del cuerpo del dueño.

¹⁶ Según lo dicho por Peter Polak en el trascurso del capítulo 1 se resalta: “Lo grotesco viene a quebrar la clara división entre lo mecánico, lo vegetal, lo animal y lo humano” (pág. 175)

El detalle en la novela hacia esta problematización está en las prácticas cotidianas de los personajes dentro de la casa: los baños que toma el dueño, por ejemplo, surgen como abrasiones estériles o insuficientes del deseo reprimido ante una práctica perversa y nulamente aceptada de su juventud. De aquí se precisa la mediación de lo gótico en torno a los personajes al presentarlos como individuos que han sido marginados:

En su juventud había sido pederasta de cierta nombradía y en varias ocasiones fue expulsado de los cines y otros lugares públicos por insinuarse con los adolescentes. Pero de tales costumbres la edad lo había alejado por completo, y para calmar sus ocasionales urgencias acudía durante el baño a la masturbación (...) Don Graci nunca se bañaba solo y lo hacía dos veces cada día, una en la mañana y otra antes de acostarse. Escogía a su compañero de baño sin exigirle nada y sin dirigirse a él en forma alguna durante las largas abluciones que a veces, siempre más raras, despedían un intenso aroma mentolado (pág. 67)

De la descripción de su cuerpo se resaltan las formas disolutas que lo componen: su obesidad, como fuera mencionado desde el inicio, no se corresponde a la caracterización común de esta condición. En lugar de eso pareciera conformarse de una materia diferente, ajena al elemento humano, al vincularla a sustancias por completo distintas de las normalmente consumidas. Los aromas y fluidos que de él se desprenden también enfatizan estos rasgos antinaturales que lo definen por ser contrarios a los del hombre común.

Otro de los elementos que lo asocian de forma inexorable al gótico es la manipulación de los hechos que trascurren en la historia. Su vinculación al género se explica en el deseo fatal de infringir dolor sin razón aparente:

Ya se mencionó la participación de don Graci en los hechos, pero no está demás agregar que, en cierta forma, todos los hechos fueron él mismo o mejor aún que él mismo dio origen y sentido a todos los hechos. Como no evadió su papel sino que sencillamente se contentó con ignorarlo, lo sucedido tomó las proporciones de una molesta infamia, hija de una impunidad incomprensible pero inevitable. (pág. 67)

Y más adelante, sobre los hechos que condujeron al desenlace fatal y la participación de don Graci se cuenta:

Fue el dueño, don Graci, quien con la envidia de los invertidos y la gratuita maldad de los obesos, incito al sirviente en secreto para que sedujera a la muchacha y se la quitara al fraile. (pág. 92)

Como lo diría Punter y Byron, dentro del gótico el monstruo cumple la función cultural y política de acentuar la diferencia y definir por oposición aquello que es normal, esto sentará los límites entre lo que debe ser aceptado y lo que no. Por eso la corrupción de los hechos y la inclinación al desastre y la fatalidad es lo que relaciona a este personaje con tal figura: en ello se fundamenta el hecho de que sea el dueño quien le da origen y sentido a la red de hechos fortuitos, pero no casuales, que asoman la desgracia a la mansión. Su cuerpo y las descripciones que de él se hacen acentúan la desviación de los actos en este personaje.

Como personaje monstruo no es oportuno solo revisar a don Graci. De hecho, las categorías atienden a formas disimiles en cada uno de los integrantes de la mansión, pues estos poseen rasgos determinantes que los hacen aislarse de la realidad que existe fuera de los muros de Araucaíma y en los que también se exagera la manifestación del componente grotesco.

Las carencias atienden a correspondencias físicas en su mayoría, como es el caso del guardián, a quien le falta un brazo, y el piloto, que es impotente. Sucede lo mismo con el sirviente, Cristóbal, de quien se percibe un componente dispar- casi animal- en sus distintas formas y actos en relación con los demás habitantes:

Cristóbal, un haitiano gigantesco que hablaba torpemente y se movía por todas partes con un elástico y silencioso paso de primate, era el sirviente de la mansión (...) Cristóbal había sido macumbero en su tierra natal, pero ahora practicaba un rito muy particular, con heterodoxas modificaciones que contemplaban la supresión del sacrificio animal y en cambio propiciaban largas alquimias vegetales (pág. 84)

Su mención en este punto sirve para ilustrar el margen que delimita aquello que es aceptable de lo que no, pues los rituales que realiza responden a prácticas que evidencian un desligamiento del normado discurso de la institución católica. Se muestra, incluso, la larga retahíla que invoca las fuerzas de sus creencias macumberas, tristes y marginadas de estas tierras al introducir una práctica discreta, que se encuentra relegada al espacio privado:

Alaba bamba/ en nombre del Orocuá/ la gallina se coció/ Para que el que quiera gozá/ Cristóbal la cocinó. / La sirvió y no la comió/ la comió y no la probó/ porque el negro la mató, / la mató a la madrugada, / hoy el sol no la miró. / Aracuá del borocué, / anima del gran Bondó/ que me perdone el bundé. (pág. 86)

Cada uno de los componentes que integran el elemento monstruoso en estas historias, delimita un componente de integración al término. Los ejemplos analizados dentro de la novela, sirven para establecer un margen de diferenciación con respecto a representaciones del monstruo más tradicionales como sucede con Frankenstein, por ejemplo, y lo lleva hasta la manifestación de figuras más cotidianas- como los personajes de la mansión- pero no por ello menos marginados.

Las correspondencias entre lo grotesco y lo monstruoso se hallan en el componente estructural que define a los personajes. En cada caso la manifestación del cuerpo permite ver cómo funcionan ambos elementos para dotar de sentido e identidad al ente representado y ubicarlos dentro de la narrativa y estética gótica que, en el caso del trópico, acude a unas formas menos convencionales, pero igual de aplicables.

Esto se observa en la descripción de unos personajes que, si bien no poseen características escatológicas como las tendría un Drácula, si presentan desde la composición ordinaria y aparentemente natural de sus cuerpos, un elemento que remite a la figura monstruosa y es esto lo que se ha expuesto en los ejemplos citados.

Ocurre en cada caso en que se describen a los personajes. Mutis lo demuestra al presentar al guardián:

Había sido antaño soldado de fortuna, mercenario a sueldo de gobiernos y gentes harto dudosas (...) Le faltaba un brazo (...) Olía a esas plantas dulceamargas de la selva que, cuando se cortan, esparcen un aroma de herida vegetal (...) de su brazo ausente, de cierta manera rígida de volver a mirar cuando se le hablaba y del timbre de su voz emanaban una autoridad y una fuerza indiscutibles. (pág. 63)

Así, a expensas de los hechos que definieron la vida de todos los personajes, la mansión termina por quedarse sola, se sume en un silencio sepulcral que se materializa en la estructura de la casa, “mientras que el viento de las grandes lluvias sil[ba] por los corredores y se arremoli[na] en los patios” (Ídem, pág. 97) Lo que esto demuestra es que estos personajes monstruosos, marginados, no encuentran un lugar más allá de los muros de la mansión. Parte del componente estructural de esta figura, es la de encontrar un espacio que vaya acorde a su condición. Al final, el monstruo, así como la casa, es lo que establece los límites entre lo normal y lo antinatural: lo que Mutis pretende con ello es hacer más obvia la vinculación entre ambos elementos al presentarlos en una historia de tintes góticos, ya que ambos, más allá de integrar la composición del género, también se dejan leer desde una visión que no atienda necesariamente a la literatura, sino a la estructura del individuo mismo en sociedad.

CONCLUSIÓN

A partir de los tres capítulos desarrollados, los objetivos propuestos fueron transformándose en una serie de pasos que, eventualmente, conducirían al planteamiento general que desde un principio se había establecido: analizar los elementos de la estética gótica para así evidenciar su redefinición en el espacio tropical.

Para tal fin fueron empleados como teóricos base los especialistas en el gótico David Punter y Glennis Byron, a partir de su texto *The gothic* (2004). En el se procedió a desarrollar la definición del término, incluso desde la implicación de su etimología y el grado de afectación que esto determina al momento de definirlo. Lo sublime, a cargo de Edmund Burke y su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756), buscó argumentar y darle respuesta a la representación de este elemento en el espacio gótico, por tanto, su presencia se vio dirigida a las acepciones de oscuridad y asombro que denotaron una emoción distinta de la propuesta por lo bello; así, la mirada de lo sublime en esta investigación estuvo dirigida a los objetos, situaciones y lugares que produjeran en el individuo una reacción contraria a la de una sensación sana y natural en el mismo. Y como este concepto, lo siniestro- a cargo de Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* (2006) - se centró en señalar las situaciones que trasgredieran el factor natural que las compone, hasta hacer de ellas un hecho menoscabado de la realidad.

La ubicación del espacio y sus implicaciones en la novela gótica estuvieron a cargo de Miriam López Santos a partir de “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”, junto con la base argumental de Bajtín y su definición del cronotopo: es a partir de estos autores que se logra establecer una representación de este elemento al acentuar la importancia dentro de las historias góticas. Por otra parte, la exploración de la desmesura de la mano de Eco con *Historia de la fealdad* (2007) introdujo un factor que sirvió de guía para la investigación: se presentó a la estética hispérica, sus orígenes y el grado de incidencia que tiene al momento de definir el concepto.

Finalmente, lo monstruoso junto con lo grotesco- definidos por Punter, Byron y Peter Polak en *The gothic* y *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo* (2011) respectivamente- establecieron gran parte de las características generales de los personajes en este género.

Gran parte de lo recogido al hablar de la poética del autor sirvió para ubicar los rasgos que identifican su obra y la vinculan a las representaciones góticas: elementos como la muerte, la ruina, el desgaste y por supuesto el deterioro, se mostraron como ejes argumentales de su propuesta al momento de aplicar la teoría presentada durante capítulo I a la novela.

También se hicieron presentes elementos simbólicos que atendían a referentes de carácter intertextual, como ocurrió al aludir al Infierno de *La divina comedia* al momento de hablar de la mansión y el efecto que genera en estos espacios y sus personajes. Sumado a ello, se estudió la representación de figuras arquetípicas de la literatura como la figura del monstruo y de la mujer en la narrativa gótica. Todos estos aspectos, en conjunto, ayudaron a integrar la noción de ruina y pérdida, tanto moral como física, que constituye, no solo al género trabajado, sino además a la estética del deterioro.

Por otra parte, lo que se estableció al momento de hablar de la transculturación y su implicación para sentar las bases de una cultura híbrida, se refleja en la representación de una literatura que se vale de la dicotomía centro-periferia para exponer lo que en ella sucede, elemento por entero importante para entender el proceso de redefinición que se gesta a partir de la novela: la traslación de un género europeo a un espacio del trópico latinoamericano. Por tanto, los autores que fueron abordados para ilustrar tal respecto, son prueba de ello: Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes, Fernando Iwasaki, y otros más que componen la lista de escritores que encontraron en este género asidero para sus obras.

La condensación de estos elementos es lo que lleva a plantear, como hubiese sido propuesto desde el inicio, la posibilidad de hallar una novela gótica cuyo espacio de representación estuviese ubicado en la tierra caliente, lejos de sus raíces europeas, en medio de la franja ecuatorial del mundo.

Así, al momento de pensar en la investigación presentada, es oportuno mencionar cómo la línea que conduce este campo de estudio sobre el gótico y sus manifestaciones en la tierra caliente continuará ampliándose desde el ejercicio narrativo de sus escritores y las lecturas curiosas y reflexivas de quienes, como en el caso de esta investigación, se interesen en el tema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, D (1952) *La divina comedia*. Madrid: Aguilar
- Brunner, J.J (2001) *Modernidad: centro y periferia*. Obtenido de https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184847/rev83_brunner.pdf
- Burke, E (1756) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial.
- Caamaño, V (s. F) *La estética gótica y su presencia en la literatura latinoamericana contemporánea. El caso de Fernando Iwasaki y sus minificciones*. Obtenido de: https://www.academia.edu/24267975/_La_est%C3%A9tica_g%C3%B3tica_y_su_presencia_en_la_literatura_latinoamericana_contempor%C3%A1nea._El_caso_de_Fernando_Iwasaki_y_sus_minificciones_
- Caicedo, A (1969) *Los dientes de Caperucita*. Obtenido de: <http://textosdeandrscaicedo.blogspot.com/2011/10/los-dientes-decaperucita.html>
- Eco, U (2007) *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Eljaiek-Rodríguez, G (2017) *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido de <https://www.tagusbooks.com/leer?isbn=9789587810882&li=1&idsource=3001>
- Fiedler, L (1966) *Love and death in the american novel*. Illinois: Dalkey Archive Press.
- Foucault, M (1975) *Los Anormales* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- García Canclini, N (1998) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ediciones Grijalbo
- Hernández, C (1996) *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- López Santos, M (2010) Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica. Obtenido de: file:///C:/Users/SofiaYaneth/Downloads/ampliacion-delos-horizontes-cronotopicos-de-la-novela-gotica--0.pdf
- López Santos, M (2010) Teoría de la novela gótica. Obtenido de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156681.pdf>
- Moulin-Civil, F (2005) *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, o el nacimiento de un paradigma*. Obtenido de: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2005_num_33_1_1716
- Mutis, A (2008) *Relatos de mar y tierra*. Barcelona: Debolsillo.
- Negroni, M (2011) *Galería fantástica*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Ordiz, I (2012) *El modo gótico en “La invención de Morel” de Adolfo Bioy Casares*. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111846>
- Ortiz, F (s.f) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Polak, P (2011) *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova Univerzita.
- Porras, M. (2006) *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Punter, D; Byron, G (2004) *The Gothic*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Quiroga, H (2004) *Cuentos*. Biblioteca Ayacucho
- Rama, A (2008) *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.

Shelley, M (2006) *Frankenstein*. Buenos Aires: Ediciones Colihue

Trías, E. (2006) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo

Villalobos-Herrera, Ortega Salgado (2012) *Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación*. Obtenido de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rxm/article/view/53616/47679>

Zaramella, E. (2014) *Una escucha al Contrapunteo latinoamericano de Fernando Ortiz*. Obtenido de: https://www.researchgate.net/publication/287863283_Una_escucha_al_Contrapunteo_latinoamericano_de_Fernando_Ortiz