

Autoría, autoridad y autenticidad en Clara Reeve y Domingo F. Sarmiento. Una lectura del gótico como dispositivo crítico¹

Daniela Paolini (ILH, UBA)

El análisis del gótico debe lidiar con los supuestos que caracterizan las problemáticas de un género altamente codificado. Es necesario establecer, de este modo, cuáles son los puntos de partida obligados que nos permitan reflexionar acerca de las categorías cristalizadas que lo definen. En primer lugar, debe aclararse que el gótico como género asume una lectura del pasado medieval que se inicia en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, en una apuesta literaria que intenta revalorizar algunos aspectos de su imaginario. Al cristalizar el Medioevo en un estilo arquitectónico, el *gothic revival* connota una serie de sentidos tanto estéticos como ideológicos: el gusto por el exceso parece cifrar el intento de algunos reaccionarios de perpetuar las tradiciones inglesas en un presente cambiante. Se podría imputar esa intención a alguien como Horace Walpole, que inaugura la literatura *neogótica*, al subtítular la segunda edición de *The Castle of Otranto* (1764) con la descripción “A Gothic Story”. En efecto, al conde Walpole le interesaba particularmente la arquitectura gótica, y mientras diseñaba su casa de Strawberry Hill a imitación del estilo, descubre en un sueño, al decir de María Negroni, la morada para su deseo: el castillo literario (Negroni 1999).

En segundo lugar, habría que evaluar también hasta qué punto esta recuperación debe ser imputada de conservadora, cuya impronta fantasmal se opone a la tendencia racional de la época, acusada de ser un mero intento de aterrorizar al vulgo. Las lecturas críticas del siglo XX en relación con esta acusación evaluaron diferentes formas de caracterizar este elemento contrario a los principios ilustrados. En este sentido, algunas perspectivas inscriben al género en una genealogía que concibe su carácter subversivo como antecesor del romanticismo. Asimismo, otros análisis reconocen que la mirada sobre el pasado del gótico, en vez de perturbar el presente del lector, apela al terror como rechazo al despotismo medieval, anticipando el miedo que provocarán los excesos de la Revolución Francesa.² Estas formas de

¹ Este trabajo es producto de una investigación realizada en el marco de una adscripción a la cátedra de Literatura argentina I-B, cuyo objetivo es analizar las apropiaciones del gótico en la escritura de Sarmiento, problematizando las nociones de “representación” y “autoría” en esta vinculación. Esta lectura repone una instancia de la investigación que implicó el análisis del género gótico en su contexto dieciochesco inglés. Es por esto que la ponencia se centralizará en el análisis de la novela *The Old English Baron* de Clara Reeve, con la incorporación de algunas reflexiones finales acerca de las interacciones de lo gótico en Sarmiento. De esta manera, esta ponencia tiene la forma de conclusiones posibles al trabajo de investigación, en función de los intereses expuestos.

² Ver: Amícola, José. *La batalla de los géneros: novela gótica vs. novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

concebir el gótico integran una parte de la crítica sobre el género que intenta vincular su enclave de terror con las convulsiones que inauguran el siglo XIX, apartándose de las problemáticas internas al imaginario literario del siglo XVIII inglés.

En este contexto, podríamos distinguir, junto al crítico Alfred E. Longueil, tres significados distintos pero interrelacionados en la noción dieciochesca de “gótico”: como lo bárbaro, lo medieval y lo sobrenatural. De la inicial acepción renacentista, que vincula la Edad Media con la ignorancia, la crueldad o el salvajismo (Longueil 1923, 455), la recuperación de lo gótico en el siglo XVIII establece también otra definición, paralela a la primera, que realiza un giro crítico hacia lo descriptivo. Esta noción de lo gótico como lo neutralmente “medieval” aparece con el surgimiento de la novela gótica; al mismo tiempo, en esta misma inscripción, empieza a delinearse la tercera connotación del término: según Longueil, lo que más atrajo al público lector de la novela gótica no era su atmósfera medieval, sino su incidente sobrenatural. El desplazamiento semántico de lo gótico hacia su acepción fantasmática, que conlleva, en última instancia, a los estudios críticos que vinculan al género con el fantástico y la literatura de terror, se empieza a constituir en el mismo siglo XVIII, en la pérdida gradual de la connotación propiamente medieval, hacia la representación de lo horrendo y lo grotesco (Longueil 1923, 459). En esta configuración, la recepción de la novela gótica participa en la apuesta estética de varios géneros de la época —la novela sentimental, la libertina, la de aprendizaje y aventuras—cuya finalidad es provocar miedo, llanto, intriga o excitación en el lector. En estos excesos de la sensibilidad, la autenticidad de lo sobrenatural pasa por la expresión genuina de las emociones internas del hombre moderno.

Siguiendo estas cuestiones, nos interesa pensar en la inscripción de una intención autoral en la invención del gótico, que tiene en consideración no sólo la representación genuina del oscurantismo medieval, sino también su legitimidad en el marco contemporáneo de su época. Este abordaje permite repensar al género en función de cómo fue asimilado en el siglo XVIII, para luego indagar las recurrencias que se continúan en el siguiente siglo. En este sentido, resulta productivo leer *The Old English Baron*, publicada en 1778, como primera recepción del gótico que mueve a la escritura, puesto que Clara Reeve constata en el prólogo a su novela que ésta fue concebida como respuesta literaria a *The Castle of Otranto*. La aspiración de Reeve es motivar una ética medievalista que legitima la aparición de lo sobrenatural entre personajes escépticamente modernos. Esta intención deja entrever la maquinaria interna a la escenografía fantasmal que manipula los elementos codificados del gótico. De este modo, la construcción narrativa manifiesta una conciencia *autoral* que *autoriza* la participación *auténtica* de lo sobrenatural, en el entramado de una ficción que

interactúa con los supuestos de la mentalidad dieciochesca. En el análisis de las nociones de autoría, autoridad y autenticidad en *The Old English Baron*, la textualidad configura un dispositivo crítico en el interior del género. A partir de esta indagación de la primera lectura y escritura del gótico, género que en sí mismo es una lectura y escritura del pasado, podemos distinguir algunos procedimientos que luego operarán en la escritura de Sarmiento, quien también se apropia de los modos de representación del gótico para pensar en el pasado de su nación, autorizando su propia intervención con la autenticidad de lo gótico en su contexto contemporáneo.

Autoría: adaptación, verosimilitud y finalidad

En el prólogo a la segunda edición, Clara Reeve sostiene que su intención es, al igual que la de Walpole, unir el antiguo *romance* con la novela moderna, configurando un nuevo género que, a su vez, se diferencie de los dos. Si es cierto que el *romance* predispone a la vanidad y puede convertirse en instrumento para corromper las costumbres y la moral del hombre, para Reeve cualquier composición artística corre la suerte de asumir ese riesgo.³ El propósito del *romance* moderno consiste, entonces, en excitar la atención para dirigirla a un fin útil, combinando lo maravilloso con las costumbres de la vida real para darle, en palabras de Reeve, un aire de probabilidad a la obra. Esta combinación se expresa también en el prólogo a la segunda edición de *The Castle of Otranto*, aunque para Reeve la novela de Walpole exagera el componente mágico, provocando antes la risa que la atención. La proyección autoral de Reeve sobre su relato pone en evidencia que el problema del género no consiste en el carácter subversivo de la alteridad, sino en cómo se puede otorgar verosimilitud ficcional a un texto que se asume como tal; es decir, como ficción. De esta manera, la lectura de Reeve sobre el gótico pone a funcionar un dispositivo de lectura que aprehende esta forma original de articular el pasado, en el intento de mantenerse dentro de los límites de lo creíble (pos 35). El Medioevo se hace presente –se re-presenta– a través de una apuesta autoral que inscribe sus elementos codificados en una constelación nueva.

En la convicción anthispanista que los hijos de la Revolución de Mayo inscribieron en su mirada independentista, la analogía medieval asociaba a la España con todo lo que en la República Argentina significaba retraso, en consonancia con ese pasado indígena que se pretendía rechazar. Sarmiento impone esa concepción en su configuración de dos temporalidades lejanas, la contemporánea y la medieval, coexistiendo anacrónicamente en el

³ Cfr. Reeve, Clara. *The Progress of Romance*. New York: The Facsimile Text Society, 1930. Disponible en: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.30000007087707;view=1up;seq=9>.

territorio nacional.⁴ Podríamos argüir que esta operación no tiene nada de original, pero la impronta autoral de Sarmiento marca su sello en el trasplante del “goticismo” a América. Durante su segundo exilio en Chile, Sarmiento incorpora la interacción entre el registro estético de una obra teatral y su recepción en el público americano, apelando en sus artículos críticos a un verosímil sentimental que no entiende tanto de reglas de unidades o de principios de acción, sino de cómo la trama apela al sentimiento del común espectador. Para el escritor argentino, la alteridad del elemento sobrenatural en la ficción puede apelar a la subversión de lo real para operar por contraste, extrayendo de la misma una enseñanza moral. De este modo, Sarmiento aprende el funcionamiento de la maquinaria gótica, concientizando una forma de leer en su presente decimonónico.

Autoridad: legitimaciones estamentales y literarias

Uno de los tópicos recurrentes del gótico aborda la opresión patriarcal hacia la mujer bajo el autoritarismo medieval. En este aspecto, la reivindicación del pasado se obnubila frente a los horrores que provoca el despotismo de tiranos como Manfred, el villano de *The Castle Of Otranto*, que persiguen a púdicas señoritas por los oscuros pasadizos del edificio gótico. La distinción genérica recorre estos textos adjudicando a la mujer un lugar pasivo e ingenuo, fácil de corromper. Casualmente, la debilidad femenina se manifiesta también en el gusto por lo gótico, como si el imaginario de la Edad Oscura se continuara en el siglo XVIII a través de sus individuos “más irracionales”. Esta diferenciación sexual incide en la construcción de la figura autoral, aunada también a una distinción de clase. Según Fred Botting, en su ensayo sobre el gótico, mientras los escritores masculinos podían manifestar sus privilegios aristocráticos y de género representando con libertad lo irracional y sobrenatural, las mujeres escritoras, comúnmente de clase media, interrogaban con cautela los límites de su cotidianeidad doméstica (Botting 2014, 55). De este modo, la discriminación de género y el *status* social parecen autorizar diferentes abordajes sobre la novela gótica, habilitando un acercamiento más osado y provocativo en el hombre, más moderado y racional en el “sexo débil”.

⁴ “En la República Argentina se ve a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que, sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que, sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno, dentro de las ciudades; el otro, en las campañas” (Sarmiento 2012, 58).

The Old English Baron no trata el tema de la opresión hacia la mujer sino tangencialmente;⁵ recorre, en cambio, la cuestión de la herencia, el mérito y la estratificación social. La historia narra los avatares de un joven campesino que se distingue por su disposición virtuosa. Sus innumerables méritos le otorgan simpatías incondicionales, pero también celosas enemistades. El elemento sobrenatural revela que su verdadera identidad corresponde a la dinastía interrumpida del Castillo de Lovel, usurpada por un pariente criminal. Luego de una serie de diálogos, pactos y revelaciones, Edmund Twyford tomará su verdadero nombre –Edmund Lord Lovel— al reubicarse en el lugar que le corresponde no sólo por nacimiento, sino también por su inclinación hacia la virtud. Esta correspondencia entre los actos, la apariencia y el origen del héroe representa la estratificación propia del estatismo feudal, pero la forma en que esta correspondencia se revela apuesta por una inicial postura ficcional que moviliza la narración. En la historia, Edmund, un joven que de niño era demasiado afecto a las lecturas y que soñaba con ser un caballero, descubre su pertenencia oculta al mundo mágico de su fascinación literaria. En el desenlace de los acontecimientos, este punto de partida quijotesco sufre una alteración: Edmund comienza imitando a los héroes de la ficción para convertirse luego en un noble legítimo. Este pasaje incide en la configuración de la trama, porque Edmund deberá respetar una serie de instancias hasta verse *autorizado* para revelar su verdadera identidad.

Como campesino, Edmund no dispone de pertenencia alguna, salvo la palabra: “words are all my inheritance” (pos 316), dice. Aunque no carezcan de valor, ni su discurso ni sus acciones son suficiente sostén para validar su reposicionamiento en la estratificación social.⁶ No obstante, la precaución de Edmund lo conduce a una serie de actos verbales que organizan el relato hasta decantar en la revelación del secreto, ejecutada, finalmente, por una figura de autoridad. En este sentido, Edmund hace un uso *literario* de la palabra, porque su discurso pone a funcionar el dispositivo de revelación propio del gótico. Este tipo de autoridad, diferente de la legitimación nobiliaria, se sostiene en el aprendizaje literario del personaje.

⁵ Emma, la enamorada de Edmund, tiene la suerte de contar con un padre benévolo que le permite elegir con quién casarse; felizmente ella desea hacerlo con la persona seleccionada por su progenitor. La opresión, sin embargo, es padecida por las dos madres de Edmund: su madre adoptiva sufre la dominación de Andrew Twyford, mientras que su verdadera madre, Lady Lovel, padece el control de su cuñado, Sir Walter Lovel, usurpador del poder de su marido y responsable de la muerte de ambos padres naturales de Edmund (Reeve 2009).

⁶ En sus acciones en el exterior, Edmund demuestra ser merecedor del título de caballero. Pero Mr. Wenlock, el malicioso pariente de los Lovel, señala que un campesino no puede recibir ese nombramiento, y por esta razón no se le asigna el título nobiliario (Reeve 2009, pos 378).

La correspondencia entre apariencia, gestos, actos y palabras también configuran el despotismo medieval de los caudillos de la barbarie, cuya genealogía es revelada en las biografías de *Aldao*, *Facundo* y *El Chacho*. La autoridad patriarcal con la que estos personajes imponen su poder recurre al imaginario del gótico para revelar correspondencias entre sus modos de ser y el contexto en el que se inscriben. Aldao será un fraile déspota por las marcas retrógradas de la orden católica; Facundo, un tigre sanguinario que ejerce un poder sobrenatural en el imaginario social; el Chacho, un *outlaw* con descendencia gótica-indígena. Ahora bien, ¿cómo autoriza Sarmiento su mirada? La correspondencia estamental de la barbarie, que por esta condición no podrá ser adoctrinada en las formas liberales del progreso, es la contracara del hombre que se hace a sí mismo a través de la escritura, del aprendizaje literario. En pleno siglo XIX, el poder de la palabra autoriza a Sarmiento a configurar una invención propia que legitima su intervención en los conflictos que dividen al país, apropiándose del imaginario gótico para descalificar al enemigo.

Autenticidad: apropiaciones literarias del imaginario medieval

El elemento de terror en *The Old English Baron* es prácticamente inexistente. Lo sobrenatural se sitúa desde el principio como una creencia supersticiosa y aunque los personajes se asustan con los extraños ruidos y las apariciones, pronto comprenden que no deben temer, puesto que éstas revelarán a su favor un sentido oculto. El *deus ex machina* que ayudará a restaurar la dinastía corrompida de los Lovel se compone de una aparición onírica, gritos sin procedencia exacta y una armadura manchada de sangre, signos que recibe Edmund en el momento en que más pelagra su honor.⁷ Estos elementos anuncian que Edmund es el verdadero heredero del castillo, reivindicando su identidad. Una vez revelado el misterio, Edmund tendrá que esperar, sin embargo, a ser reconocido por autoridad competente, puesto que el elemento sobrenatural por sí sólo no es suficiente legitimación. No obstante, el motivo del castillo encantado se pondrá al servicio de este personaje para que el secreto sea correctamente expuesto a la luz. Edmund diseña un plan para aterrorizar a los habitantes del castillo, aprovechando la creencia popular de que en el mismo deambula el fantasma del difunto Lord Lovel. De este modo, su conciencia moderna le permite construir una serie de

⁷ La integridad moral de Edmund es puesta a prueba por Wenlock y otros parientes del barón Fitz-Owen, el dueño actual de la casa y benefactor del joven campesino. Éstos lo acusan de hablar mal del barón a sus espaldas, desvirtuando el honor de la familia. Incrédulo de estas acusaciones, el barón Fitz-Owen decide poner a prueba a Edmund con la intención de reivindicar su honor, y lo castiga al disponer que duerma una noche en el ala encantada del castillo, para corroborar esa superstición. Como la providencia estará del lado del legítimo heredero del castillo, Edmund encontrará en este castigo la oportunidad para revelar su verdadera identidad (Reeve 2009).

engaños que hacen uso de la atmósfera sobrenatural para alcanzar sus objetivos. El elemento de terror funciona como aparato ficcional que el lector, junto a los personajes, puede racionalizar. Lo auténticamente gótico, de esta manera, modula en el relato una crítica a la sensibilidad dieciochesca.

En este aspecto, quisiera reflexionar, a modo de conclusión, acerca de cómo el gótico es un género que apela a la codificación de lo visual. El *phantasma* problematiza ese carácter de la imagen en tanto representación, que significa, a su vez, reemplazo –estar en el lugar del que no está— y signo de autoridad –como potencia de legitimación (Marin 2009).⁸ Creer o no creer en fantasmas no es una pregunta que se formule Sarmiento. Su creencia se sostiene en el poder fantasmático de la representación, cuyas sombras terribles encarnan el imaginario auténtico de las costumbres populares.⁹ Asimismo, la atmósfera gótica se compone de siluetas indescifrables y recovecos oscuros porque en esa indeterminación visual puede interiorizarse una crítica a la puesta en escena, por su evidente afección. Entre la creencia supersticiosa y el distanciamiento racional, Sarmiento realiza una apropiación de lo gótico como dispositivo crítico, que configura un sistema de comprensión de la barbarie. Mientras la primera lectura del gótico nos muestra a una de sus escritoras más racionales incorporando nuevas formas de leer la literatura en el Siglo de las Luces, el pasado medieval *se hace presente* en el siglo XIX en otra apropiación del gótico, en donde los elementos sobrenaturales interactúan con el análisis crítico del imaginario medieval.

Bibliografía citada

- Botting, Fred (2014). *Gothic*. Abingdon and New York: Routledge.
- Longueil, Alfred E. “The Word ‘Gothic’ in Eighteenth Century Criticism”. *Modern Language Notes*, Vol. 38, No. 8 (December, 1923), pp. 453-460.
- Marin, Louis (2009). “Poder, representación, imagen”. En: *Prismas*, N° 13, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Negrón, María (2015). *Museo negro* [1999]. En: *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reeve, Clara (2009). *The Old English Baron*. The Project Gutenberg EBook. Kindle File.
- Sarmiento, Domingo F. (2012). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

⁸ Según Louis Marin (2009) la fuerza de la representación tiene un poder doble: “el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, y hasta vivo, lo ausente y lo muerto, y el de constituir a su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones y títulos de lo presente y lo vivo para serlo; en otras palabras, si la representación no sólo reproduce de hecho sino también de derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, se comprenderá el interés del poder en apropiársela. Representación y poder son de la misma naturaleza” (Marin 2009, pp.137-138).

⁹ Extraña fuerza de la imagen: la Sombra-Terrible-de-Facundo puede explicar los modos de ser de un pueblo, pero a su vez es necesario conocer esas formas de vida para comprender la existencia del caudillo riojano.