

Una vuelta formalista al gótico femenino

Algunas revisiones de sus problemas a través del concepto de evolución en Tinianov

Nicolás Carballo Randazzo

Este artículo parte de los problemas de definición que presenta el concepto de “gótico femenino,” cuyos abordajes, a menudo ahistóricos, se han centrado más en el sexo de las autoras que en rasgos literarios específicos. Se propone una redefinición de la categoría a través de una vuelta al formalismo, utilizando las ideas de Yury Tinianov sobre la evolución literaria para superar el estatismo de la crítica tradicional. Este enfoque permite analizar el “gótico femenino” como un sistema dinámico, historizando sus transformaciones y atendiendo a las variaciones en sus procedimientos formales a lo largo del tiempo.

* * *

“Cada término de la teoría literaria debe ser una consecuencia concreta de hechos concretos. No es posible, partiendo desde las alturas extra y supraliterarias de la estética metafísica, “escoger” por fuerza los fenómenos “convenientemente” al término. Como un término es concreto, su definición evoluciona tal como el hecho literario mismo.”

Tinianov en “El hecho literario”

El gótico femenino es un concepto que todavía en la actualidad, cuando han pasado casi cincuenta años desde su primera aparición, sigue presentando problemas en torno a su definición. Ellen Ledoux, en uno de los trabajos más recientes y lúcidos sobre el tópico, “Was there ever a Female Gothic?” (2017), señala que, a causa de su inestabilidad, “categorizing a work as part of the Female Gothic seems to create more problems for analysis than it solves” (2). Lauren Fitzgerald comienza el

capítulo que da inicio a la antología *Female Gothic: New Directions* (2009) preguntándose si “does Female Gothic have anything left to offer?” (13) y, pese a que hacia el final del trabajo da una respuesta optimista al respecto, no termina por postular ninguna alternativa metodológica o conceptual a los problemas que la historia de la categoría presenta.

Por otro lado, los nombres con los que se han nominalizado las ultimas antologías y libros que se proponen estudiar el vínculo entre escritoras y el gótico dan cuenta de cierto abandono de la terminología. Desde fines de los noventas, en parte a causa de la influencia del postestructuralismo en la academia anglosajona, se propusieron términos alternativos como *Gothics forms of feminine fiction* (Becker, 1999), *Gothic feminism* (Hoeveler, 1998), *Women's Gothic* (Clery, 2004) *Postfeminism Gothic* (Brabon, Genz, 2007) y *Women and the Gothic* (Horner, Zlosnik, 2016). Al mismo tiempo, pese a que el concepto sigue aplicándose en los análisis de obras literarias en específico, en estos no se suele encontrar una revisión teórica o metodológica del mismo, más bien, parece alcanzar con tener en claro que una obra puede entenderse como parte de la categoría siempre que, de alguna manera, se relacione con problemáticas de género (*gender*) y el gótico.

Muchos de los inconvenientes que se presentan son provocados debido a que, para comenzar, no es muy claro todavía a qué nos referimos cuando hablamos de gótico femenino. Para sus teóricas iniciales, la noción da cuenta de una correspondencia directa entre el sexo de la escritora y sus formas de expresar lo gótico (Moers, 1975); para otras es simplemente un modo, aunque no dejan en claro a qué se refieren con esa categoría (Jackson, 1986; Kahane, 1980); un crítico como Miles (2009)

propone pensarlo como un modelo gramatical; Long Hoeveler (2009) y Showalter (1991) cuando lo mencionan, lo hacen a través del concepto tradicional de género literario, pero no queda claro porqué consideran solo a mujeres dentro de las participantes de este, y algunos abordajes más contemporáneos como el de Perry y Sederholm (2009) señalan al gótico femenino como una disciplina particular, más que como una categoría presente en un corpus de textos.

A grandes rasgos, lo que tienen en común una buena parte de estos trabajos es la ausencia de una revisión de las implicancias teórico-literarias de la noción que pudiesen poner en claro sus alcances. Por ese motivo, me propongo traer a cuenta algunos de los aportes de Tinianov y su manera de pensar la evolución literaria, ya que su interés en una sistematización de lo literario que describa y tenga en cuenta sus transformaciones puede ser útil para repensar algunos de los problemas de conceptualización ahistórica que el término presenta.

Breve repaso del concepto

Si bien es imposible sintetizar y analizar en un apartado la historia del gótico femenino¹, un repaso sobre los postulados de su autora pionera, Ellen Moers (1976), puede ser útil para revisar algunos de los problemas que presenta su definición, en tanto que las reformulaciones y usos posteriores no se han despegado del todo de sus bases teóricas iniciales. Es importante tener en cuenta que este surge en el contexto de la aparición de la "ginocrítica" como perspectiva crítica, y, de hecho, no

¹ Al mismo tiempo, sería ingenuo plantear su historia como una evolución o un desarrollo lineal progresivo, en tanto que sus aportes no han llegado de forma homogénea a consensos puntuales.

puede desligarse su desarrollo por fuera de las evoluciones y transformaciones de la teoría literaria feminista. Las primeras apariciones del término se dan en una serie de artículos que Moers publicó en el *New Yorker* (1974), y que serán sistematizados en el capítulo "Female Gothic" de su libro *Literary's Women* (1976), pieza clásica de los estudios de género (*gender*) del momento. En este, define al gótico femenino de la siguiente manera: "What I mean by "female gothic" is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the gothic" (Moers 1976, 91). Si bien es injusto reducir su aporte a esa simple afirmación, lo cierto es que el capítulo no ofrece muchas más aclaraciones con respecto a los alcances teóricos de la noción. Solamente, hacia el final del mismo, al referirse a las ventajas que puede traer el uso del concepto en la obra de Carson McCullers, señala que este forma parte de una tradición:

It has long been a critical commonplace to explain the Gothic strain in Carson McCullers, who came from Georgia, as belonging to the Southern American Gothic school (...). But there is abundant evidence of McCullers' participation in a tradition at least as feminine as regional (Moers 1976, 109)

Sin embargo, lo especialmente llamativo de su estudio es la enumeración de autoras que formarían parte de esa "corriente"², entre quienes señala a Ann Radcliffe, Mary Shelley, Emily Brontë, Christina Rossetti y Sylvia Plath. Al parecer, las diferencias literarias e históricas que presentan las

² Si es que podemos llamarlo una corriente, pues la autora nunca lo pone en esos términos. Es claro que entiende al gótico como un modo, y que el gótico femenino formaría parte de una tradición de escritura de mujeres más grande –que es lo que se propone estudiar o bosquejar en su libro–, pero ni en este capítulo ni en sus anteriores queda claro con qué categoría lo define.

obras de estas escritoras no significarían un impedimento para formar parte del mismo grupo, en tanto que son mujeres que de alguna u otra manera escriben gótico y reflejan en su escritura temores en torno a la experiencia femenina (Moers 1976, 107).

El argumento de que la inscripción de las escritoras en el gótico da como resultado una estética homogénea ya ha sido ampliamente criticado (Fitzgerald, 2009; Miles, 2009; Ledoux, 2017) puesto que, además de que cualquier análisis comparativo superficial es capaz de desmentir esa afirmación, plantear que toda la tradición del gótico femenino puede ser leída de forma biográfica como una expresión de ansiedades autoriales es reduccionista, aun en el marco de un proyecto teórico que buscaba hacer visible la obra de autoras invisibilizadas tanto por su filiación al gótico como por su sexo. Sin embargo, poco se han discutido otros problemas teóricos que presenta el capítulo. Por ejemplo, no se ha revisado el uso del concepto de “modo” que hace Moers, y que se extiende a distintos teóricos (Kahane, 1980; Jackson, 1986). No solo la categoría es confusa –parece un medio para permitir ciertas operaciones de interpretación a conveniencia, más que algo presente en los textos–, sino que se la menciona como una noción específica cuando en la mayoría de estos trabajos nunca se define qué entienden por esta ni de dónde proviene.³

³ Sin ir más lejos, dos teóricos de los géneros literarios como Genette (1988) o Fowler (1982) teorizan sobre el concepto de modo de formas muy distintas. En este sentido, el aporte de Amícola en *La batalla de los géneros* (2003) es significativo, pues postula que la noción de modo, en detrimento de la de género (*genre*), es más apropiada porque permite percibir una tendencia durante fines del siglo XVIII que iba más allá de la novela. Sin embargo, en el caso de las críticas que lo emplean, siempre trabajan con géneros como la novela o el cuento, por lo que no es posible adjudicarles una decisión metodológica similar a la del profesor.

Por su parte, el trabajo de Ellen Ledoux pretende señalar los motivos por los que el término se ha definido de manera tan flexible e inexacta, al señalar que “the category ‘Female Gothic’ more accurately reflects the ideological goals of second-wave feminist literary criticism than it represents the narratives of early women Gothic writers, such as Clara Reeve, Sophia Lee and Charlotte Dacre” (Ledoux 2017, 2). Así, las formulaciones de la teoría sobre el gótico femenino habrían estado condicionadas por motivos prácticos antes que teóricos (Ledoux 2017, 3). Si bien su análisis logra explicar, entre otras cosas, el vacío de consideraciones más específicas sobre la categoría, tal vez sea inexacto o injusto leer la imprecisión metodológica de Moers como resultado de su prioridad de lo ideológico en detrimento de lo teórico.

Es preciso marcar que los aportes de la crítica no son aislados, como de hecho advierte Ledoux. El libro de Moers es un exponente central, junto a *Literature of their Own* (Showalter, 1978) y *The Madwoman in the Attic* (Giber, Gubar, 1978), de los postulados de la ginocrítica como corriente teórica. En este sentido, si bien es evidente que expresan una filiación ideológica clara que determina sus prácticas analíticas –podríamos preguntarnos, como lo hace Eagleton (1998), qué corriente crítica está exenta de ideología, sin embargo–, sus categorizaciones se basan en una fundamentación y desarrollo teórico específicos. Por lo tanto, no es que la autora de *Literary’s Women* haya priorizado un aspecto práctico o político en su producción, sino que, por más inexacto que resulte su abordaje, este en verdad responde a una adscripción teórico-literaria específica.

A su vez, la predominancia del aspecto político no está presente únicamente en este libro, ya que también la encontramos en gran parte de las revisiones posteriores del concepto, de las que el trabajo de Ledoux no es una excepción. La autora comparte una preocupación ideológica similar a la de Moers, ya que en su artículo señala como problema principal que la categoría no da cuenta de las distintas maneras en las que las *mujeres* escriben literatura gótica. De este modo, sigue adscribiendo a una base fundamental de la ginocrítica, aun cuando pretende marcar sus falencias: el estudio orientado de manera exclusiva a las obras de escritoras.

En definitiva, si la variedad de las obras góticas escritas por mujeres sobrepasa la lista de rasgos que la crítica ha establecido como definitorias de la noción (Ledoux 2017, 4), tal vez sea hora de aceptar que, mientras esta busque principalmente englobarlas a pesar de sus claras diferencias, el concepto tiene poco para aportar sin operar de forma forzada: es imposible intentar sistematizar los rasgos que una serie de obras tienen en común, solamente porque sus autoras son mujeres y adhieren, de alguna u otra forma, al “modo” gótico. Más bien, para que el gótico femenino y su tradición crítica todavía puedan ser útiles, es necesario pensar en una redefinición del objeto y su abordaje que se centre principalmente en el aspecto literario, a la inversa de como se lo ha pensado hasta ahora. En otras palabras, es ineludible dejar atrás el presupuesto de que bajo este rótulo solo es posible estudiar a mujeres⁴

⁴ En este sentido, la traducción del concepto al español ofrece cierta ventaja frente a su denominación en inglés, ya que a diferencia de la distinción entre “*female*” y “*feminine*” propia del idioma anglosajón, el término “femenino” en nuestro idioma cuenta con una ambigüedad provechosa, que nos evita las vueltas sobre el nombre de la categoría que la crítica anglosajona ha estado realizando en los últimos años.

para empezar a teorizar sobre una serie de características literarias que sean propias del término, no con el objetivo de dejar de lado la perspectiva de género, sino para poder pensarlo de manera histórica, sistemática y formal, pese a que esto pueda provocar que varias de sus exponentes clásicas queden por fuera de la categoría.

Una aproximación formalista

Es más que claro que en el formalismo ruso como corriente teórica no hay algo así como “soluciones” para los problemas metodológicos del término, sin embargo, creo que la reconsideración de algunos fundamentos teóricos del movimiento puede ser útil para desautomatizar las maneras en las que este campo de estudios ha estudiado a su corpus hasta el presente. La perspectiva de esta escuela rusa, entonces, permite desplazar por un momento el interés absoluto que ha mostrado la crítica por abordajes extraliterarios, culturales e ideológicos, para centrarse en su aspecto formal, que ha sido considerablemente dejado de lado, y, de este modo, pensar si existe algo así como una “literariedad” propia del gótico femenino.

Uno de sus problemas centrales, presentes tanto en sus formulaciones iniciales como en sus apropiaciones contemporáneas, reside en la flexibilidad con la que se lo aplica a obras de escritoras mujeres en un periodo entre el siglo XVIII y la segunda mitad del siglo XX por igual. Si la categoría puede agrupar a Ann Radcliffe y Joyce Carol Oates de forma indistinta, es porque el componente histórico no tiene un peso determinante. En este sentido, podría resultar contradictorio la postulación de teoría formalista para resolver un problema de esta índole, sin embargo, es preciso marcar que en Tinianov el estudio de las

transformaciones en el tiempo de los sistemas literarios ocupa un lugar central.

Por otra parte, si una comparación de ese tipo es plausible, probablemente lo sea solo mientras pensemos en el contenido o en el aspecto temático de las obras. Por ejemplo, es posible establecer una continuidad —siguiendo, por un momento, la línea de la ginocrítica— entre autoras tales como Charlotte Brontë, Edith Wharton, Charlotte Perkins Gilman, Rebecca du Maurier, Shirley Jackson y Joyce Carol Oates, en tanto que sus narraciones, de alguna u otra manera, se centran en el encierro que sufren sus protagonistas a causa de la opresión provocada por un antagonista masculino.⁵ Sin embargo, si uno revisa detenidamente el aspecto formal de sus obras —supongamos, por ejemplo, la variación en sus principios constructivos, aun cuando es una categoría que, ciertamente, depende de la percepción de los lectores (Vasallo, 2022), o el cambio de función con el que la prosopopeya es utilizada—las distancias entre estas se hacen más difícil de obviar. Una vuelta a una consideración de este tipo (que no tiene que ser exclusiva, pero sí ocupar, de nuevo, un lugar importante) permite observar las diferencias históricas entre las obras, en tanto que, las agrupaciones deberían de considerar, junto a otros aspectos, el empleo específico de procedimientos literarios que dan cuenta de ciertas tendencias en momentos precisos.

⁵ Teniendo en cuenta esto, es posible marcar que en muchos trabajos comparativos del gótico femenino está presente la tematología como metodología, aunque no lo expliciten. Es interesante, sobre este aspecto, el aporte de Naupert (1998), quien advierte un uso no admitido de esta disciplina en gran parte de la crítica anglosajona comparada feminista.

Entonces, la perspectiva desde la que Tinianov piensa la literatura y su evolución puede ser provechosa, en tanto que invita a pensar en las obras como sistemas con aspectos formales distintivos que varían en el tiempo:

La literatura es una construcción verbal dinámica. La exigencia de una dinámica ininterrumpida provoca la evolución, porque cada sistema dinámico se automatiza de manera inevitable, y dialécticamente, se va perfilando un principio constructivo contrario.

La especificidad de una obra literaria consiste en la aplicación al material del factor constructivo, en la configuración del material. Cualquier obra es excéntrica, puesto que el factor constructivo no se disuelve en el material, no le “corresponde”, sino que está relacionado excéntricamente con él, sobresale en él. (Tinianov 1992, 212-213)

Antes de llegar a este abordaje, el teórico diferencia entre puntos de vistas evolutivos y estáticos en los estudios literarios. Utilizando sus categorías, es posible marcar cierto estatismo en las maneras en las que el gótico femenino ha trabajado con sus textos, ya que, la aplicación del mismo rótulo a corpus distanciados histórica y geográficamente no hace más que negar sus diferencias y transformaciones. Al contrario, si aceptamos que la literatura y los géneros evolucionan constantemente (Tinianov 1992, 208), debemos considerar que lo que entendemos por gótico femenino durante mitad del XIX o del siglo XX probablemente sea muy distinto de lo que este era a finales del siglo XVIII.

De este modo, si bien el concepto de un principio constructivo evidente en ciertas obras es confuso —noción que es central en el desarrollo teórico del autor—, tal vez sea útil no desestimar la posibilidad de que en un corpus de literatura de masas como el del gótico femenino finales del siglo XVIII haya estructuras formales recurrentes y dominantes que se repiten. De hecho, una novela como *Northanger Abbey* de Jane Austen,

que es una burla clara del gótico de Radcliffe, da cuenta, en concordancia con la forma en que Tinianov piensa a la parodia⁶, de una automatización de los procedimientos del género en principios del siglo XIX. En tal sentido, es relevante preguntarnos qué variaciones hay entre los factores constructivos propios de las novelas masivas de fines del siglo XVIII y el gótico decimonónico de autoras como las hermanas Brontë o Edith Wharton, que no tienen, en su momento de publicación, una circulación masiva.⁷ Un estudio formal de estas variaciones permitiría, por ejemplo, no solo preguntarnos sobre una evolución específicamente literaria de estas obras, sino que también invitaría a revisar las condiciones de circulación popular de un texto literario con características góticas producido por una mujer.

A su vez, el abordaje sobre el “material” con el que trabaja Tinianov (y gran parte del formalismo) puede ser pertinente para muchos de los objetivos disciplinares propios de este campo de estudios. En una propuesta teórica como esta, en la que la perspectiva de género pone un énfasis especial en los aspectos sociales e ideológicos de las obras, es claro que la corriente está interesada en estos textos por la relación que tienen sus tramas narrativas con las condiciones que la lógica de separación de esferas impone sobre las mujeres en determinados momentos históricos. De este modo, el material con el que trabaja el gótico femenino como forma, género, sistema o disciplina está

⁶ “La esencia de la parodia consiste en la mecanización de un procedimiento determinado; esta mecanización es perceptible, por supuesto, solo en el caso de que sea conocido el procedimiento que se convierte en mecánico” (Tinianov 1992, 169)

⁷ Si es que, en verdad, bajo esta nueva aproximación teórica, es posible considerar a todas estas obras parte del mismo concepto, ya que, tal vez un abordaje de esta índole de cuenta de que, las variaciones que presentan algunas narrativas de mujeres en el siglo XIX difícilmente puedan ser pensadas dentro de la misma categoría.

estrechamente relacionado con discusiones y preocupaciones en torno a la ideología doméstica.

Ahora bien, pese a que se podría afirmar que una propuesta formal dejaría de lado este aspecto que es central a la crítica feminista, justamente las postulaciones de Tinianov hacen hincapié en la relación entre el sistema literario y otros sistemas (1992, 267), al mismo tiempo que marcan que los principios constructivos nuevos buscan aplicarse a fenómenos que se encuentran en ambientes extraliterarios:

Cuanto más “fino” e inhabitual es el fenómeno, tanto más claramente se perfila el nuevo principio constructivo. El arte encuentra estos fenómenos en la esfera del ambiente social. (...) el “ambiente social del arte” difiere del arte en el papel funcional que el arte desempeña en él, pero ambas esferas se rozan en lo que se refiere a las formas de los fenómenos (Tinianov 1992, 216)

Entonces, lo valioso de la propuesta del autor, pese a sus limitaciones, reside en la manera en la que pone el foco en lo literario como un sistema con una serie de reglas y particularidades propias que evoluciona intercambiando y poniendo en contacto sus elementos, a pesar de que estén influenciadas por variantes extraliterarias. Este es un aspecto que la crítica del gótico femenino ha dejado considerablemente de lado, al categorizar textos como parte del mismo grupo sin tener en cuenta sus diferencias intrínsecas. El tipo de consideración hacia la que apunta la perspectiva citada, más que llevarnos a regocijarnos con el análisis formalista a costo de desconsiderar aspectos históricos o ideológicos, permite diferenciar las expresiones del gótico femenino (en este punto tal vez sería más pertinente hablar de “góticos femeninos”, en plural) según las maneras en que el factor constructivo de las obras trabaja con ese material. Este de ningún modo es únicamente literario, pero una

aproximación formal a él permite visualizar modos de apropiación y transformación del mismo que, de otra manera, pasarían desapercibidos. Por ejemplo, un estudio que lo revise de manera dinámica podría preguntarse por el lugar central que ocupa la prosopopeya en narraciones del siglo XIX o XX, en autoras como de Charlotte Perkins Gilman o Shirley Jackson, a diferencia del espacio marginal o nulo que tiene en la narrativa de Radcliffe, precursora del género. A través de la perspectiva de la escuela rusa, que establece una continuidad entre forma y contenido, es posible afirmar que probablemente la variación del uso se corresponda con un cambio en las maneras de representar y concebir la experiencia femenina.

Lo anterior no quiere decir, sin embargo, que haya una vacancia total de consideraciones formales en el análisis de las obras puntuales del gótico femenino. Mas bien, la ausencia se encuentra en las formulaciones teóricas de la noción, y se ve de forma clara en los trabajos que buscan analizar o estudiar obras correspondientes a esta categoría distanciadas en el tiempo.⁸ El problema reside en que, a la hora de reunir los textos, suele prevalecer el aspecto temático, psicológico o biográfico. Así, aun cuando es cierto que varios de los trabajos señalan tópicos recurrentes como la presencia de heroínas, la presencia de villanos y el encierro de las protagonistas mujeres, el simple reconocimiento de estos temas dice poco sobre sus variaciones en el tiempo, al mismo tiempo que estas

⁸ Esto probablemente se relacione, si adscribimos a la idea de pensar al gótico femenino como un campo de estudios, a la ausencia de reflexiones metodológicas en el seno de la disciplina. Por ejemplo, es igual de llamativa la falta de consideraciones comparatistas en su producción, aun cuando evidentemente es una categoría que desde sus formulaciones iniciales busca analizar los puntos en común de obras de distintas naciones y tiempos.

agrupaciones hechas a la ligera despiertan cierta desconfianza sobre la validez de la categoría, en tanto que es ilógico, bajo cualquier punto de vista, que una estructura narrativa, modo, sistema o género se mantenga durante doscientos años con las mismas características, como marca Tinianov: “es imposible dar una definición estática del género que abarque todos sus fenómenos: el género se desplaza. Su evolución se nos presenta como una línea quebrada y no como una línea recta, y se realiza precisamente a expensas de los rasgos fundamentales del género” (1992, 207). Por lo tanto, es necesaria una definición y un tipo de aproximación que dé cuenta de las características y particularidades propias del gótico femenino dejando de lado la categoría extraliteraria de autor, por más que esto signifique romper con un presupuesto esencial de la perspectiva crítica que dio nacimiento al concepto.

Una de las consideraciones dentro de la crítica del gótico femenino que se acercan al tipo de estudio que nos proponemos es la de Robert Miles, quien postula, a través del análisis de la influencia de Radcliffe en otros autores, “a quasi-formal approach to the matter, where the category was determined, not by the gender of the producer, but by recurring structures.” (Miles 2012: 46). El aporte del profesor, al desligarse de los presupuestos de la ginocrítica, se destaca dentro de la historia del concepto en tanto que se ocupa de categorizarlo a través de la mención de algunas particularidades formales que le serían distintivas⁹. A su vez,

⁹ Entre los rasgos característicos del gótico femenino en la inflexión iniciada por Radcliffe señala: “the inclusion of chapter epigraphs; the canny mix in quoted poets and dramatists, from notable Elizabethans (with Shakespeare the obvious principal), to fashionable pre-Romantics; the poems within the novel, usually produced by, or associated with, the heroine; the systematic inclusion of the sublime and picturesque, as the systole and diastole of her narrative rhythms; poetic scenery-painting, done with such effect that her contemporaries read her through, not just Claude-, but Rosa- and

a la hora de explicitar lo que entiende por gótico femenino señala que “Female Gothic is less a formula and more a narrative grammar with deep roots in the ideological circumstances of her time. (...) If the linguistic metaphor is to work (...) it must also be shareable, something understood and reproduced by others.” (Miles 2012: 46). Resulta llamativa esta definición, sobre todo porque en el artículo no son analizados ni mencionados aspectos narratológicos que permitan visualizar una categorización de esa índole, ni tampoco queda claro qué ofrece el concepto de “gramática narrativa” en contraste con nociones como las de modo o género, o en qué se diferencia de la idea de fórmula. Sin embargo, su propuesta de empezar a estudiar al gótico femenino a través de sus recurrencias literarias es un gran punto de partida, ya que orienta su definición hacia aspectos textuales.

Entonces, propongo que una nueva aproximación al objeto necesita, en primer lugar, retomar parte de las contribuciones de Miles — especialmente para una definición del gótico femenino en finales del siglo XVIII—, pero reemplazando el concepto de “gramática narrativa” por el de género¹⁰, con un entendimiento de este último en el que la consideración de los elementos formales ocupe un lugar central. Si bien es cierto que la categoría ocasionalmente lleva tras de sí procesos de ontologización, que terminan por tratar a los corpus literarios como réplicas, al mismo tiempo que suele prevalecer en sus agrupaciones al

Poussin-glasses; a structural historicity, so that the plots always turn on an implicit contrast between the medieval and the modern; and a romantic reinvention of the Mediterranean littoral” (Miles 2012: 50)

¹⁰ Si bien en las teorizaciones de autoras como Showalter (1991) o Hoeveler (1999) aparece el concepto de género o subgénero, en sus obras la consideración del componente formal está marcadamente ausente.

aspecto temático, un abordaje del gótico femenino en los términos en los que entiende Schaeffer a la genericidad puede ser útil, en tanto que en su teoría define a la categoría de género centrándose en su textualidad:

Si nos quedamos en el nivel de la fenomenalidad empírica, la teoría genérica estaría considerada solo como el dar cuenta de un conjunto de similitudes textuales, formales y, sobre todo, temáticas: por tanto esas similitudes pueden ser perfectamente explicadas definiendo la genericidad como un componente textual (...), el recurrir a un postulado tan 'contundente' como el de una estructura o modelo competencia resulta totalmente superfluo, ya que no aclara muchas más cosas que una concepción transtextual de la genericidad. Además, este postulado es inadecuado en la medida en que es incapaz de tomar en consideración la dimensión esencialmente dinámica de la genericidad e impone una perspectiva únicamente clasificatoria que ignora la especificidad de la relación genérica. (Schaeffer 1988: 161).

Pese a que en su postulación el teórico va más allá de lo meramente formal, nos interesa marcar que, desde perspectivas como esta, la noción de género puede referir a elementos más específicos que el contenido, ocupando los componentes textuales y lingüísticos una parte central de su conformación. Retomando el aporte de Miles, es posible plantear una metodología en la que a las estructuras reconocidas por el autor se le sumen el análisis de procedimientos formales y su evolución. De tal manera, los aspectos temáticos, estructurales y textuales se estudiarían en correlación, sin priorizar lo biográfico o psicológico como ha pasado en gran parte del desarrollo del concepto.

En segundo lugar, un abordaje de este tipo requiere de una historización del gótico femenino como género en la que se consideren y registren los procedimientos predominantes en determinados períodos y en sus distintas apariciones nacionales, no para que la mera enumeración de

recursos u operaciones lingüísticas tome el lugar que ocupaba el estudio psicológico en el vacío, sino con el objetivo de que la descripción de las continuidades y variaciones de lo temático estén analizadas considerando sus configuraciones formales específicas, en tanto que las representaciones del contenido no pueden estar de ninguna manera desligadas de lo textual. Retomar parte de la perspectiva de Tinianov, en la que los géneros y las obras son considerados sistemas donde su función constructiva inherente, entendida como “la correlación que se da entre los elementos que constituyen una obra en particular como sistema de jerarquías” (Vasallo 2022: 187), establece la predominancia de determinados elementos formales sobre otros, puede ser de gran utilidad, ya que permite el discernimiento de operaciones que tienen una importancia fundamental en la conformación del género y de las obras.

Si bien, como marcamos, encontrar *un* principio constructivo dominante, sobre todo en textos con una extensión larga, puede ser problemático, estudiar las variaciones jerárquicas de los procedimientos en el seno del gótico femenino, reconociendo cuáles se establecen como centrales en ciertos momentos y describiendo cuándo se vuelven marginales en otros contextos históricos, permite percibir recurrencias y evoluciones formales de las obras relacionadas entre sí por su genericidad. El registro de estos cambios da lugar a un tipo de delimitación en la que los aspectos extraliterarios no tapan ni se sobreponen a los elementos empíricos que hacen posible considerar a una obra como parte del gótico femenino, sino que, al contrario, orienta la definición hacia un estudio de las continuidades y disimilitudes de las narraciones que participarían del género. De esta manera, sería posible reconocer las diferencias presentes entre las narraciones sin que las comparaciones meramente

temáticas las igualen. Así, la postulación forzada de un gótico femenino que designa por igual —a causa del sexo de sus escritoras y de cierta similitud en el plano del contenido— a obras distanciadas temporalmente entre los siglos XVIII y XX podría ser dejada de lado para, a través de la atención de sus variaciones, empezar a diferenciar, registrar y describir las formas en las que el género se ha transformado.¹¹

Por lo tanto, esta aproximación orientada hacia lo formal permite pensar en una posible transformación del campo de estudios, en el que este empiece a describir las variaciones históricas de su objeto que todavía no han sido descritas ni sistematizadas a causa de la metodología tematólogica implícita que predomina en la disciplina. Un viraje de este tipo es necesario, entonces, no con el objetivo de establecerlo como perspectiva absoluta, sino como un punto inicial que permita distinguir, comenzando por los aspectos literarios, los diferentes estados del gótico femenino en el tiempo. De lo contrario, si seguimos definiéndolo por las coincidencias del sexo de las escritoras con una trama más o menos “gótica”, caemos en el riesgo de igualar y negar la especificidad y valor

¹¹ Por ejemplo, se podría analizar que los cambios que se dan del tratamiento de la locura femenina en la inscripción del género de autoras como Charlotte Perkins Gilman o Shirley Jackson en inicios y mediados del siglo XX está muy relacionada a la centralidad que tiene el uso del discurso indirecto libre para referir los pensamientos de las protagonistas. En las dos escritoras observamos un uso del procedimiento que hace imposible distinguir lo que es percibido paranoicamente por sus personajes de lo que en verdad está pasando, al contrario de lo que sucedía con el “sobrenatural explicado” en Radcliffe. A su vez, en estas narraciones la prosopopeya como recurso poético ocupa un lugar central en la representación de esa percepción alterada de la realidad. Por lo tanto, una caracterización del gótico femenino norteamericano en inicios y mediados del siglo XX tendría que considerar, entre otras cosas, la predominancia que estos dos elementos formales tienen, en tanto que la representación de la vida matrimonial como opresiva, tópico que las empareja con el gótico femenino y que diferencia la inflexión estadounidense del género, no puede provocarse sin la presencia de las operaciones mencionadas.

de los textos que, desde sus inicios, la categoría ha buscado rescatar y destacar.

Algunas conclusiones

El entendimiento del gótico femenino como un sistema, en los términos que lo entiende Tinianov, tiene las ventajas de una teorización que, en sus bases iniciales, debe detenerse en los aspectos literarios del fenómeno, a través un abordaje que de ninguna manera puede ser ahistórico ni estático. Al mismo tiempo, también es cierto que caracterizar de "formalista" a una propuesta basada en la teorización del autor conlleva tras de sí cierta trampa, ya que sus aportes presentan varias diferencias con los enfoques exclusivamente formales y lingüísticos de otros teóricos de la corriente. Sin embargo, aun así, su teoría permite un tipo de aproximación en la que la descripción y análisis de los factores literarios ocupa un lugar central en detrimento de otros aspectos, por lo que invita a que el campo de estudios del gótico repiense muchos de sus presupuestos invariables.

Por otro lado, estas consideraciones ni por cerca quieren presentarse como una solución a los problemas que ningún otro autor en los últimos cuarenta años ha postulado. Al contrario, también son un llamado de atención sobre mis propias prácticas al trabajar con el término, ya que en varias de mis ponencias y en la escritura de mi tesis suelo recaer en los mismos problemas que he estado señalando. En definitiva, de alguna manera, esta preocupación por encontrar marcas literarias distintivas y específicas del gótico femenino comparte parte de la misma paranoia con la que el formalismo ruso pretendía hallar aquello que distinguía a la literatura de otros discursos. Una paranoia que busca que el objeto de

investigación sea existente y no creado mediante perspectivas forzadas, y que tal vez busque negar que la categoría tiene inherentemente algo de inventado desde afuera, como suele pasar con la definición de los géneros literarios (Schaeffer, 1988). Pese a esto, una reconsideración formalista, aun cuando no solucione completamente sus problemas, permite ejercer cierto extrañamiento sobre sus formas de definición e invita a pensar, por lo menos por un momento, en las marcas literarias distintivas del objeto. Marcas que, bajo otros abordajes que priorizan los aspectos ideológicos y sociales, quedan completamente ocultas y que podrían ser útiles para parte de los objetivos iniciales de la disciplina.

Referencias bibliográficas

- Amícola, José. (2003). La batalla de los géneros. Novela de educación vs novela gótica. Rosario: Beatriz Viterbo
- Becker, Susanne. (1999). *Gothics Forms of Feminine Fiction*. Manchester: Manchester University Press.
- Brabon, Benjamin, Genz, Stephanie. (2007). *Postfeminism Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Clery, Emma. (2004). *Women's Gothic: From Clara Reeve to Mary Shelley*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Denis, R. Perry, Sederholm H. Carl. (2009). *Poe, "The House of Usher," and the American Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Eagleton, Terry. (2008). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: FCE
- Fitzgerald, Lauren. (2009). "Female Gothic and the Institutionalization of Gothic Studies" en D. Wallace, A. Smith (eds.) *The Female Gothic. New Directions*. (pp. 13-25). Winchester: Palgrave Macmillan.
- Fowler, Alastair. (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

- Gilbert, M. Sandra, Gubar, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press: Yale.
- Genette, Gérard (1988). "Género, 'tipos', modos". En M. A. Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios* (pp. 183-235). Madrid: Arco Libros
- Horner, Avril y Zlosnik, Sue. (2016). *Women and The Gothic*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Long Hoeveler, Diane. (1998). *Gothic Feminism. The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontes*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press.
- Miles, Robert. (2009). "Mother Radcliff: Ann Radcliffe and The Female Gothic". En D. Wallace, A. Smith (ed) *The Female Gothic. New Directions*. (pp. 42-60). Winchester: Palgrave Macmillan.
- Moers, Ellen. (1974). "Female Gothic: Monsters, Goblins, Freaks" en *The New York Review of Book* Vol. 337. <https://www.nybooks.com/articles/1974/04/04/female-gothic-monsters-goblins-freaks/>.
- Moers, Ellen. (1976). *Literary's Women*. Nueva York: Doubleday & Company.
- Naupert C. (1998). Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 16, 171. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9898110171A>
- Schaeffer, Jean Marie. (1988). "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica." en M.A.Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios*. (pp. 155-182). Madrid: Arco Libros.
- Showalter, Elaine. (1977). *A Literature of their Own*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Showalter, Elaine. (1991). "American Female Gothic" en *Sisters Choice: Tradition and Change in American Women* (pp. 127-141). Oxford: Clarendon Press.
- Tinianov, Iuri. (1992). "Tesis sobre la parodia" en E. Volek (ed.) *Antología de formalismo ruso y el grupo de Bajtín* (pp. 169-171). Madrid: Fundamentos.

- Tinianov, Iuri. (1992). "El hecho literario" en E. Volek (ed.) Antología de formalismo ruso y el grupo de Bajtín (pp. 205-227). Madrid: Fundamentos.
- Tinianov, Iuri. (1992). "Sobre la evolución literaria" en E. Volek (ed.) Antología de formalismo ruso y el grupo de Bajtín (pp. 251-269). Madrid: Fundamentos.
- Vasallo, Isabel. (2022). Clases de teoría literaria. Huellas de una experiencia. Buenos Aires: Paidós.