



Traballo de fin de grao  
Facultade de Filoloxía  
Grao en Lingua e Literatura Españolas

**Análisis del género (neo)gótico en el marco de los estudios  
transatlánticos. Estudio comparado de *La casa de los espíritus*  
y *Carcoma***

Autora: Claudia Taboada Sancosmed  
Tutor: César Domínguez Prieto  
Curso 2024-2025



Traballo de fin de grao  
Facultade de Filoloxía  
Grao en Lingua e Literatura Españolas

**Análisis del género (neo)gótico en el marco de los estudios  
transatlánticos. Estudio comparado de *La casa de los espíritus*  
y *Carcoma***

Autora: Claudia Taboada Sancosmed  
Tutor: César Domínguez Prieto  
Curso 2024-2025



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo  
Traballo de Fin de Grao curso 2024/2025

APELIDOS E NOME:	Taboada Sancosmed, Claudia
GRAO EN:	Lingua e Literatura Españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	César Domínguez Prieto
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura Comparada

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

<p>Título: Análisis del género (neo)gótico en el marco de los estudios transatlánticos. Un estudio comparado de <i>Carcoma</i> y <i>La casa de los espíritus</i>.</p>
<p>Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]</p> <p>El género (neo)gótico se caracteriza por combinar la ficción con el horror, la muerte y, en ocasiones, el romance, siendo la estética de lo tenebroso el elemento principal. En muchas ocasiones, las personas (especialmente las mujeres) han encontrado en este género el marco ideal para expresarse con libertad, ya que permite tratar temas tabú y sacar a la luz las partes más ocultas de la mente humana. En el presente trabajo se abordará el género (neo)gótico en relación con las inquietudes del ser humano desde una perspectiva transatlántica. Para ello, se realizará el primer análisis comparativo de <i>La casa de los espíritus</i> (1982), de Isabel Allende, y <i>Carcoma</i> (2021), de Layla Martínez. Ambas novelas abordan cuestiones sobre lo humano, lo sobrenatural, lo sublime y el gótico femenino, incluyendo expresiones de la sexualidad, así como diferentes concepciones de lo macabro, lo fúnebre y lo tenebroso, sin dejar de lado el peso de sus respectivos contextos sociopolíticos. Si bien existen numerosos estudios sobre <i>La casa de los espíritus</i>, <i>Carcoma</i> no cuenta con ese bagaje crítico, seguramente debido a su reciente fecha de publicación. Se pretende con este estudio revertir, por un lado, el hecho de que, tradicionalmente, el estudio de la novela gótica ha estado protagonizado casi en exclusiva por obras del ámbito anglosajón, por lo que la novela gótica hispana ha carecido de atención y, por otro, demostrar que se trata de un género complejo con unas estructuras que permiten gran variabilidad y riqueza expresiva. Para ello, se analizarán en profundidad tres aspectos fundamentales presentes en ambas obras: la reescritura del cronotopo del castillo (Bajtín), el feminismo atravesado por la conciencia de clase y la relación que las distintas sociedades establecen con la religión y la espiritualidad.</p> <p>Palabras clave: estudios transatlánticos, (neo)gótico, cronotopo del castillo, feminismo, conciencia de clase, religión, espiritualidad.</p>

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

Análisis del género (neo)gótico en el marco de los estudios transatlánticos. Estudio comparado de *La casa de los espíritus* y *Carcoma*

Análise do xénero (neo)gótico no marco dos estudos transatlánticos. Estudo comparado de *La casa de los espíritus* e *Carcoma*

Analysis of the (neo)gothic genre within the framework of transatlantic studies. A comparative study of *La casa de los espíritus* and *Carcoma*

*A Marga, por magnificar mi interés por el ser humano.*

*A mamá, porque me obliga a creer en mí y en mi trabajo.*

*A papá, por sumergirme brutalmente en la literatura.*

*A mis abuelos y a mi hermana, por escucharme hablar  
de letras y arte incansablemente durante cuatro años.*

*A Orwell, a Huxley, a Tolkien, a Edgar Allan Poe, a Oscar Wilde,  
a Carmen Laforet, a Michael Ende, a Lorca, a William Golding,  
a Shakespeare, a Unamuno, a Isabel Allende. A Van Gogh y a Goya.  
Por crearme a partir de su obra.*

## Índice

<b>Introducción</b> .....	8
ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	10
<i>LA CASA DE LOS ESPÍRITUS</i> .....	11
<i>CARCOMA</i> .....	11
METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA.....	12
<b>1. El cronotopo del castillo</b> .....	13
<b>2. Espiritualidad y religiosidad</b> .....	25
<b>3. Feminismo atravesado por la conciencia de clase</b> .....	33
<b>Conclusiones</b> .....	39
<b>Referencias</b> .....	41

## Introducción

El modo gótico, por sus características formales, ha sido considerado en muchas ocasiones el marco estético adecuado para tratar temas incómodos o tabú, para sacar a la luz cuestiones invisibilizadas debido a su violencia o crudeza. En esta estética la literatura encuentra la libertad necesaria para mostrar la expresión más íntima de lo humano. En palabras de Adriana Lía Goicochea, María Gabriela Rodríguez y Natalia Puertas (2019, p. 12) «el gótico [...] viene a oponerse a la razón para constituirse en una estética que desnuda la condición profundamente humana, aquella que entrelaza lo emocional y lo racional», es decir, ofrece las herramientas adecuadas para que el ser humano logre verdaderamente desnudar su alma. Sin embargo, el funcionamiento del modo gótico no viene solo determinado por el proceso de escritura, sino que el lector cobra un papel fundamental. Para poder calificar a un texto de «(neo)gótico» es necesario que en el lector se desencadene el sentimiento ominoso, lo cual se consigue a través de ciertas técnicas narrativas sobre las que ya hablaba Freud en su famoso ensayo *Lo siniestro*, entre las que ponía de relieve el extrañamiento de lo cotidiano, el reencuentro con fantasmas del pasado, la revelación de lo oculto y la ambigüedad.

En los tiempos del surgimiento del género gótico a mediados del siglo XVIII, de la mano de obras como *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, en cuyo subtítulo —*A Gothic Story* (Una historia gótica)— se reconoce la primera autodenominación, los códigos que provocaban esa suerte de inquietud tenebrosa en el lector estaban enraizados en el Romanticismo. Lo onírico, lo oculto, lo decadente y lo ruinoso, lo sobrenatural, el mundo legendario, la depresión profunda, la angustia o la soledad, el erotismo larvado, la intrusión de lo pasado en lo presente o las leyendas, entre otros elementos, junto con una forma discontinua, enrevesada, los juegos formales y los metatextos, eran elementos que provocaban miedo en el lector, encontrándose en estrecha relación con las creencias y supersticiones de la época. Sin embargo, la evolución natural de la sociedad provocó que muchas de esas estructuras quedasen anticuadas, de modo que, aunque un lector actual pueda reconocer el germen del terror, por ejemplo, en los relatos de Edgar Allan Poe, lo hace gracias al conocimiento de la tradición literaria y no por lo que el texto es capaz de suscitar. Es decir, la estética gótica es sensible de sufrir variaciones en la medida en que su funcionamiento depende de la percepción de la sociedad que lo recibe, demostración de lo cual es el hecho de que a Julio Cortázar los cuentos fantásticos de Lovecraft le parecían «de un fantástico totalmente fabricado y artificial» (Ruíz Barrionuevo 2004). Por este motivo es que hoy debemos hablar de «neofantástico» —por tanto, también «neogótico», al inscribirse este dentro de aquel—, uno de los giros estéticos del siglo XXI que afectan a formas, temas y procedimientos de la narrativa en castellano según Ana Gallego Cuiñas (2021). Se establecen unas bases que harán que el género siga funcionando, pero no con la experimentación del sentimiento ominoso o del terror, sino a través de la consciencia lectora de que el objetivo del autor implícito es el recuerdo de esta sensación en la literatura decimonónica. Varía también, por tanto, la identidad lectora, ya que la existencia del lector experimentado y culto de hoy implica un cambio con respecto al lector inocente que sentía miedo con los relatos del primer goticismo.

Interesan especialmente la traducción y el estudio que realizó Julio Cortázar sobre los cuentos de Poe, pues incluye una clasificación que establece las siguientes categorías: cuentos de terror, de lo sobrenatural, de lo metafísico, analíticos, de anticipación y retrospectión, de paisaje, de lo grotesco y satíricos. Se trata de una perspectiva amplia y excepcionalmente bien desarrollada sobre aquello que se debe buscar en un relato gótico y, por tanto, también neogótico, aunque sea en reminiscencia. Además, en sus «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (Cortázar 1973), presenta sus consideraciones acerca

del género y su propia experiencia vital con él, que conoció a través, precisamente, de los relatos de Poe a los nueve años de edad. Es en estas «Notas» en donde habla de la estrecha relación que esta estética establece de forma natural con la sociedad hispanoamericana, algo que se encuentra vinculado a las creencias y supersticiones, es decir, a la educación social y familiar, al *habitus* del lector, en términos de Pierre Bourdieu. También propone lo sobrenatural como la mejor representación de lo real y pone de relieve el pensamiento mágico de los niños, así como el concepto de «alteridad» u «otredad», lo cual considera rasgo fundamental de la estética pero que, dice:

no estaba en los trucos literarios sin los cuales lo gótico no alcanza su «pathos» más celebrado, no estaba en esa escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector [...].

Muy al contrario, lo mejor del legado gótico se manifiesta en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía desueta, de un rechazo irónico de todos los «gimmicks» y los «props» de que se valían Walpole, Le Fanu y los otros grandes narradores góticos. (Cortázar 1973, 148)

Estas palabras del autor argentino apoyan la idea de que el ahora neogótico funciona poniendo de relieve las características más acusadas del primer goticismo o, incluso, destacando con ironía algunos de sus defectos.

Por otro lado, autores como Andrea Carretero hablan de «gótico andino» para referirse a la literatura neogótica producida en esa zona en el siglo XXI. La peculiaridad de este subgénero literario se encuentra en la formulación del miedo y la violencia a través de la reactivación de «los mitos y las narraciones orales que vinculan la geografía, la cultura y la simbología andina», o lo que es lo mismo, «lo ominoso viene prefigurado por la cosmovisión andina» (Carretero 2021, p. 172). Tal y como indica Carretero, el género se reconfigura con una intención nueva: la denuncia de la violencia, que interpela directamente al lector. El gótico andino se configura como un «discurso comprometido críticamente con el realismo» (Pérez de Oleas 2017 en Carretero 2021, p. 173).

Existe un vacío teórico en cuanto a estas nuevas formas en la narrativa en español. Sin embargo, la teoría de Carretero podría aplicarse también al caso de España. Como se verá, la configuración de *Carcoma*, una de las novelas aquí estudiadas, como neogótica está fuertemente enraizada en la cosmovisión tradicional española, ya que la autora toma elementos de las formas religiosas y espirituales de las clases trabajadoras para diseñar la atmósfera goticista de la novela.

Por último, resulta imprescindible realizar una anotación sobre el gótico femenino. Esta modalidad del género, en última instancia, (neo)gótico escrito por mujeres, permite dar a conocer los deseos sexuales y sociales de ellas. A través del modo gótico, las autoras realizan una crítica más radical del poder masculino, la violencia y la sexualidad depredadora. El gótico femenino, sumado a lo sobrenatural explicado, produce un terror iniciado en la desventaja femenina y los horrores sociales de la violación, el incesto y el control amenazador de un antagonista masculino, que puede ser individual o colectivo, como la representación del sistema heteropatriarcal.

Con la intención de sacar a la luz de forma práctica las particularidades del modo gótico que se han venido exponiendo hasta aquí, y combinadas estas con las características propias de la autoría femenina, se analizan en el presente trabajo dos novelas: *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende y *Carcoma*, de Layla Martínez. Ambas obras pueden categorizarse dentro del género neogótico y ofrecen una amplia visión del universo sociopolítico del que son producto. La primera es una producción del post-boom latinoamericano, la historia de cuatro generaciones de una familia durante los primeros setenta años del siglo XX, una época de gran convulsión sociopolítica. La segunda es una

publicación española muy reciente en la que se narra desde el fragmentarismo dialógico la historia de degradación de tres generaciones de mujeres de una familia de clase baja. La vida cotidiana de estas mujeres está en ambos casos atravesada de un tipo de espiritualidad muy particular que permite hablar de realismo mágico –en el caso de *La casa de los espíritus*– y que acerca al lector al folclore –en ambos casos, aunque más en el de *Carcoma*–. Del mismo modo, ambas historias cuentan con el marco de la casa familiar, un espacio cuyas extraordinarias características posibilitan hablar de «lo gótico», como se desarrolla más adelante.

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

La importante tradición literaria del género gótico y su relación con el género fantástico, así como las peculiaridades que los convierten en las lecturas preferidas del gran público, han llevado a la publicación de numerosos estudios. Un ejemplo es el artículo de Goicochea, Rodríguez y Puertas (2019) «El modo gótico: una perspectiva para pensar lo humano» o el de Miriam Rodríguez (2008) «Teoría de la novela gótica». Por los mismos motivos, también el género neogótico no resulta un objeto de estudio extraño hoy en día. En su artículo «De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar», Carmen Ruiz Barrionuevo (2004) ofrece un panorama de la evolución del género aplicado a la literatura hispanoamericana. No faltan ejemplos de trabajos teóricos centrados en esta temática; sin embargo, es difícil encontrar una caracterización clara del género neogótico, más allá de las breves introducciones escritas para las obras que se inscriben bajo esa denominación.

Hay trabajos especializados en el gótico femenino, como *Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses* (Wisker 2016) o sobre el (neo)gótico hispanoamericano, desde el ensayo ya citado de Cortázar a *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres* (Aguilar González 2023). No se puede decir lo mismo en el caso de la literatura española (peninsular), donde, junto a «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII» (Glandinning 1994), tan solo se registra una breve mención sobre el género neofantástico en la reciente compilación *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (Gallego Cuiñas 2021).

Por lo que se refiere a las obras objeto de estudio, hay numerosos análisis comparados de *La casa de los espíritus* con otras obras, sobre todo del panorama literario latinoamericano. Destacan la tesis de Acevedo Salinas (2023) «El Terror y el Horror como expresión de la sociedad latinoamericana: una lectura comparada entre *La casa de los espíritus* y *Nuestra parte de noche*» o el artículo de Crespín Quimí (2021) «Relaciones intertextuales entre *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende y *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez», entre otros. Del mismo modo, puede encontrarse algún estudio comparado de *Carcoma* con otras obras, como el artículo de Montserrat García Ródenas (2024) «Una España vaciada, pero repleta de fantasmas: revival neogótico rural en *Carcoma*, de Layla Martínez y *El agua*, de Elena López Riera». En cualquier caso, es obvio que la reciente publicación de la novela de Martínez incide en la escasez de estudios. Por ello tampoco existen a día de hoy estudios que comparen las dos obras que aquí se proponen. Con este trabajo se pretende cubrir un vacío teórico sobre el género neogótico, en especial en España, y, de la mano de los estudios transatlánticos, realizar un análisis comparado innovador.

## LA CASA DE LOS ESPÍRITUS

Isabel Allende es una autora chilena nacida en 1942. Es Miembro de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras desde el año 2004 y fue galardonada en 2010 con el Premio Nacional de Literatura de Chile. Sus obras, de las que se han vendido más de setenta y tres millones de ejemplares, han sido traducidas a cuarenta y dos idiomas, dando pie a la crítica contemporánea a hablar del «fenómeno Allende».

Allende saltó a la fama con la publicación de su primera novela en 1982, *La casa de los espíritus*, cuyo éxito a nivel internacional la ha llevado a consagrarse como una obra «clásica» de la literatura hispanoamericana reciente. En ella se narra la historia de cuatro generaciones de una familia, primero del Valle y en seguida Trueba, cuyo elemento estabilizador es la figura de Clara del Valle, personaje poco menos que pintoresco que cumple una función similar a la de Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*, un clásico del boom del que Allende sin duda echa mano para la configuración de su obra. *La casa de los espíritus* se ambienta en un país latinoamericano desde inicios del siglo XX hasta la década de 1970 y en ella se entrelazan temas como la injusticia social, el feminismo, el conflicto de clase y la tiranía con las intimidades de la vida familiar durante la convulsión sociopolítica propia de un tiempo de cambio.

Las influencias literarias de la autora son claras, y el hecho de hacerlas explícitas en numerosas ocasiones es prueba de su formación y la tradición en la que se inscribe. Se encuentran referencias a la narrativa del boom y del realismo mágico, como *Cien años de soledad*, desde la propia configuración de la novela. Pero también a obras del género gótico, cuya influencia se nota sobre todo en el léxico utilizado y en algunos fragmentos. Por ejemplo, la descripción de Rosa, la bella es muy similar a la de Berenice en el relato homónimo de Poe. No faltan clásicos del realismo-naturalismo, como *Los Pazos de Ulloa*, cuya influencia se aprecia en ciertas descripciones de los espacios y en la construcción de algunos personajes, como Esteban Trueba, cuya conducta recuerda en ocasiones a Pedro Moscoso, Marqués de Ulloa. La mayor muestra de maestría radica en el hecho de recoger y combinar un número ingente de elementos que remiten a otras obras y realidades absolutamente contradictorias sin que resulte forzado, pues con seguridad pasarían desapercibidas para el lector común.

La saga familiar originada en la infancia de Clara —«la niña Clara»— y cuyo factor más relevante es la herencia inevitable de bienes materiales e inmateriales se configura como hilo conductor de la novela. Las mujeres de la familia del Valle-Trueba repiten patrones hasta el final de la obra, que se resuelve con la muerte de Esteban Trueba y, por tanto, el fin del matrimonio que da lugar a dicha saga.

Se trata de una obra de fuerte contenido social y político, aunque el presente estudio se centra en el ámbito social, pues se busca establecer relaciones entre la cosmovisión del lector implícito y de los personajes de la obra.

## CARCOMA

*Carcoma* es una novela publicada en 2021, galardonada al año siguiente con el Premio Ignotus a Mejor Novela Corta y nominada al premio Celsius a Mejor Obra de Ciencia Ficción y Fantasía en Español. Su autora es Layla Martínez que, descendiente de una familia conquense, nació en Madrid en el año 1987. Se licenció en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid y realizó un máster en Sexología en la Universidad de Alcalá de Henares. Desde sus inicios en la literatura ha mostrado especial interés en temas de corte sociológico. En su ensayo *Utopía no es una isla* presenta una

reflexión acerca de cómo el modo en que la sociedad imagina el futuro está ligado a los productos culturales que consume.

En *Carcoma*, Martínez trata cuestiones como la violencia de género y de clase, la religión o la memoria histórica en el marco estético del neogótico y en el contexto de la Guerra Civil española. La obra se configura a través de dos narradoras no fiables: una abuela y su nieta, que viven en lo que a priori entendemos como la hoy típica «casa encantada» de las películas de terror. Las dos mujeres conviven con las sombras de los muertos, entre los cuales se descubre que se cuenta la hija de la anciana, por lo que también se vincula esta obra con el motivo de la saga familiar. Además de las sombras, grandes partícipes de la trama, existen otros elementos paranormales y grotescos que han llevado a hablar de *Carcoma* en términos de novela de terror.

#### METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

Metodológicamente, este trabajo se inscribe en el ámbito de la Literatura Comparada en la medida en que relaciona dos obras de ámbitos culturales distintos atendiendo a cuestiones intra y extratextuales. Se parte de la base de que un texto es un producto cultural y, por tanto, los elementos textuales que en él se inscriben atienden a nociones sociológicas, tanto a nivel individual, la experiencia única del autor, como a nivel social, comprendiendo la literatura y, en concreto, la literatura nacional, como un lugar común.

En el presente estudio se transgrede el concepto de literatura nacional para adentrarse en el análisis de una literatura transnacional. Teniendo en cuenta la procedencia, Chile y España, respectivamente, de las dos novelas objeto de estudio, su comparación exige la utilización de los estudios transatlánticos como marco metodológico. A este respecto, aunque se parta de la lengua común como base, se debe atender otras cuestiones, tales como, por ejemplo, el tráfico de influencias que se establece entre América Latina y España. Desde una perspectiva poscolonial, la literatura hispanoamericana ha influido notablemente en el modo de escribir desde España, desde Rubén Darío y continuando con la literatura del boom. Además, puede decirse que la literatura, así como la teoría y crítica literarias latinoamericanas, han funcionado y funcionan como transmisores de la literatura estadounidense. Una segunda cuestión relevante es la búsqueda de un lugar común en el espiritualismo. Una investigación acerca de cómo una y otra sociedad se relacionan con lo sobrenatural, comprendiendo que ello, al igual que el relato fantástico, «hunde sus raíces en lo popular y en los mitos de la tierra» (Ruíz Barrionuevo 2004, 130), proporciona una perspectiva sociológica completa para el análisis de las obras.

En función de estas variables, el análisis se ha dividido en tres capítulos y un apartado final de conclusiones, tomando como referencia teórica el proyecto de investigación llevado a cabo por Goicochea, Rodríguez y Puertas (2019). El primer capítulo es un análisis de la posible reescritura del «cronotopo del castillo» en términos de Mijaíl Bajtín en el paso del género gótico al neogótico y sus nuevas funcionalidades. El capítulo segundo se centra en el modo de relacionarse con la religión –católica– y la espiritualidad que muestran las diferentes culturas. Y en el tercero se aborda el tema del feminismo atravesado por la conciencia de clase como muestra de la tendencia del género (neo)gótico para la crítica social, así como para poner de manifiesto inquietudes del alma humana y algunos tabús que, encuadrados en otras estéticas, no se tratarían desde una concepción tan cruda y naturalista.

## 1. El cronotopo del castillo

La eliminación de toda expresión espacio-temporal de una obra literaria imposibilitaría la producción del más abstracto pensamiento, lo que haría de esa obra un texto no solo ilegible, sino potencialmente inexistente, entendida su existencia como producto de una conciencia creadora. En *Teoría y estética de la novela*, Mijaíl Bajtín dedica un extenso capítulo a explicar la noción de cronotopo. Se trata de un elemento que, adaptado al arte y a la literatura de forma metafórica desde la teoría de la relatividad, «expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo» (Bajtín [1975] 1989, 237) en el desarrollo del discurso narrativo. En el ensayo se define cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín [1975] 1989, 237), de modo que el tiempo sería algo así como la cuarta dimensión del espacio. Para el autor ruso, es un elemento tan crucial en la construcción de la novela que el género de la obra viene en buena medida definido por el —o los— cronotopo(s)<sup>1</sup> que la configuran. Esto se debe a que son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela, hecho que no responde solo a criterios de redacción literaria, sino a la propia configuración de la vida humana, anclada irremediabilmente al espacio y al tiempo. Bajtín ([1975] 1989, 401) apunta:

el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.— tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística.

Los seres humanos basamos nuestra existencia en el movimiento por el espacio y a través del tiempo. Es por ello que una conciencia creadora humana sería incapaz de diseñar unos personajes, aunque estos no fuesen humanos, cuya existencia no estuviese a su vez determinada por su presencia en el espacio-tiempo, ya que sin ello no puede haber nacimiento, crecimiento ni muerte. Por tanto, resulta natural que en la novela esta relación entre los seres, potencialmente humanos, y el espacio-tiempo en el que son inscritos sea esencial. Radica entonces en la misma existencia del ser humano la noción novelesca de cronotopo, ya que la entrada completa en la esfera de los sentidos es inevitable.

En su exposición acerca del cronotopo y su importancia en la constitución del relato novelesco, Bajtín ofrece distintos ejemplos en la historia de la novela, desde la novela griega hasta formas literarias recientes, como la novela del realismo ruso o la novela gótica y novela negra. Asocia cada género a cierto(s) cronotopo(s) y motivos, como el «cronotopo del castillo», que no surge con la novela gótica dieciochesca, sino que ya aparecía en una forma primitiva en las novelas caballerescas. Estas historias de viajes y aventuras representan de forma excepcional la concepción humana del tiempo a la que remitía anteriormente, ya que la historia se basa en una yuxtaposición de sucesos asombrosos derivados del desplazamiento del personaje por el espacio<sup>2</sup>. Cada aventura vivida por el protagonista ocurre en un lugar diferente que determina la acción. Uno de los espacios que Bajtín utiliza como ejemplo es el castillo encantado, en donde «en la mayoría de los casos, el héroe no está viviendo “calamidades”, interesantes solo para los lectores, sino “aventuras milagrosas” interesantes (y atractivas) también para él mismo» (Bajtín [1975] 1989, 305), lo que contribuye a la individualización del personaje en aras

<sup>1</sup> Aunque normalmente haya uno principal que destaque, es habitual que en una obra se entrecrucen varios cronotopos.

<sup>2</sup> En este punto podría desarrollarse el cronotopo del camino, que tiene múltiples manifestaciones, incluso como «el camino de la vida», muy representativo del carácter figurativo que puede adoptar este elemento.

de su glorificación. El hecho de que el personaje no viva simples calamidades sino aventuras implica su transformación en un sujeto activo con identidad y voluntad propias. Vivir calamidades implica la pasividad del sujeto sobre el cual se deposita la acción terrible, como puede ser una tortura, por ejemplo, pero vivir aventuras lleva pareja cierta voluntad de avanzar derivada de la curiosidad. Será la curiosidad lo que mueva a los personajes de estos relatos, configurándose como el elemento que funcione como motor de los mismos. Esto ocurrirá en ciertas narraciones que posteriormente darán lugar al nacimiento de la novela negra, como *The Murders in the Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, pero también en algunos relatos puramente góticos, como *The Tell-Tale Heart*, del mismo autor. Aunque es cierto que en el caso del relato gótico es corriente encontrar ejemplos en los que el protagonista es aparentemente pasivo, como ocurre con *The Pit and the Pendulum*, es notable el esfuerzo del autor por dar voz al personaje, de forma que su identidad queda retratada a través de la exposición de sus pensamientos. Un segundo elemento termina de configurar la escena goticista del cronotopo del castillo: el adjetivo «(aventuras) milagrosas», puesto que introduce lo sobrenatural en el relato. Así, la base del relato gótico en relación con el cronotopo del castillo encantado se configura mediante dos ejes: la individualización del personaje a través de su carácter activo determinado por la curiosidad y la voz de que es dotado, y el carácter sobrenatural de las vivencias que atraviesa y que son lo que hacen que ese lugar<sup>3</sup> esté encantado, es decir, sometido a poderes mágicos. Lo que se pretende en el presente capítulo es descubrir los modos que provocan el encantamiento, es decir, la aparición de lo sobrenatural en el cronotopo.

Bajtín habla de tiempo histórico como una forma de tiempo que implica, además de la presencia del pasado en el presente, la determinación contextual del presente a causa del pasado y, según Monserrat García Ródenas (2024, 34) una mirada hacia lo que sucederá en el futuro. Se trata de un tiempo que mezcla lo mítico —historias y valores tradicionales— con un marco histórico y geográfico específico, dando lugar a los eventos narrados.

En las obras objeto de estudio la historicidad del tiempo viene determinada por elementos de carácter material e inmaterial. Dentro de los elementos materiales cabe destacar los retratos y los muebles. Para la nieta de *Carcoma*, las fotos de su madre, a la que no conoció y que siempre le enseña su abuela, adquieren una importancia capital: «me las enseña pero yo no siento cariño ni aprecio ni nada [...] Rencor sí siento un poco pero es porque se me ha pegado de mi abuela y porque me da rabia que a una adolescente se la lleven así sin ropa sin dinero sin querer ella irse» (Martínez 2021, 23). La voz narradora no ofrece información acerca de aquello que se ve en las fotos más allá de que eran retratos de su madre. No hay una descripción de su aspecto físico, exceptuando que tendría unos diecisiete años, ni de su ropa, ni de los objetos que la rodeaban, ni del lugar en el que se tomaron las instantáneas. Sin embargo, es desde la existencia de las fotografías que el lector obtiene la información de que a la madre se la llevaron en contra de su voluntad siendo adolescente. Más adelante, después de haber visto a una chica rondando la casa en un par de ocasiones, la nieta se da cuenta de que está viendo a su madre gracias al recuerdo de las fotografías, y así se lo traslada al lector: «Le vi la cara por primera vez y supe por qué me era familiar. Había visto sus fotografías cientos de veces. Era mi madre» (Martínez 2021, 59). En *La casa de los espíritus* también aparece el elemento de la fotografía. Concretamente, en el Capítulo 4 («El tiempo de los espíritus») Alba, como narradora, afirma que tiene un retrato de Férula, hermana mayor de Esteban Trueba, tomado durante la época que la familia vivió en Las Tres Marías. Se

---

<sup>3</sup> El elemento definidor que ofrece Bajtín para el cronotopo del castillo es genérico, lo cual significa que el edificio encantado no tiene que ser estrictamente un castillo, sino que puede ser una mansión, una abadía, unas ruinas, etc.

describe como «una vieja fotografía color sepia, desteñida por el tiempo, donde, sin embargo, aún se puede ver con claridad. Era una regia matrona, pero tenía un rictus amargo en el rostro que delataba su tragedia interior» (Allende [1982] 2010, 157). Al contrario que en la novela española, aquí sí está presente, aunque breve, la descripción. En primer lugar, se describe la fotografía como objeto, destacando su antigüedad, lo que contribuye a traer el pasado al presente. Después se hace un apunte sobre el aspecto físico del personaje que se retrata en ella. Lo que destaca, sin embargo, no son sus características corporales, sino lo que transmite su expresión, que remite a la interioridad del personaje. Si en el caso de *Carcoma*, la fotografía funcionaba como una excusa para exponer el caso de la desaparición y muerte de la persona retratada, en *La casa de los espíritus* es también un canal a través del cual se obtiene más información acerca del personaje. Además, tanto la madre como Férula son clave en las novelas sin considerarse protagonistas. La aparición de la madre a ojos de su hija se configura como un detonante en la obra para llevar a cabo las acciones vengativas y atroces —desaparición del niño de los Jarabo— que son el detonante de la trama, y el personaje de Férula será decisivo en torno a tres cuestiones: 1) la existencia de un importante conflicto en la familia, entre ella y su hermano, en su lucha por el amor de Clara; 2) el destino maldito que impone a su hermano, a quien condena a morir solo y empequeñecido —aunque esto no se cumple— y 3) la aparición de su espíritu anunciando su muerte. Como se ve, en ambos casos, la figura retratada dispara el desarrollo de acciones terribles y aparece como espíritu ante los ojos de sus familiares.

En *La casa de los espíritus* hay un retrato más: una pintura que realiza «un joven artista famélico, acogido en la casa por misericordia» (Allende [1982] 2010, 314) en pago de su estancia. La persona retratada es nada menos que Clara del Valle:

En la tela puede verse a una mujer madura, vestida de blanco, con el pelo plateado y una dulce expresión de trapezista en el rostro, descansando en una mecedora que está, suspendida encima del nivel del suelo, flotando entre cortinas floreadas, un jarrón que vuela invertido y un gato gordo y negro que observa sentado como un gran señor. (314)

En este caso, el retrato, que tiene en común con el de Férula la descripción del personaje, contine también información sobre el espacio en el que se encuentra. Clara es caracterizada como una suerte de bruja, vestida de blanco y con el pelo cano, lo cual la relaciona con la abuela de *Carcoma*. Tanto la imagen de la mujer como el hecho de que esté flotando, así como la presencia del elemento del gato negro, indiscutible indicio de mal agüero en el ideario popular, refuerzan la idea de que Clara del Valle es en sí misma un ser sobrenatural.

En cuanto a los muebles y otros objetos del hogar, son una parte imprescindible de la configuración del espacio, sobre todo porque se relacionan directamente con la estética plástica de lo gótico. Resultan un ingrediente completamente distinto en ambas novelas: mientras que en la obra de Allende los muebles son objetos que contribuyen al adorno de la casa y a la creación de un espacio ciertamente sobrecargado que, por tanto, remite a la tradición del relato gótico, en *Carcoma* se configuran como partes vivientes de la casa que también tienen participación en la historia. Como ejemplo hartamente ilustrativo del adorno al que se hace referencia en *La casa de los espíritus*, se ofrece el siguiente fragmento, que pertenece al Capítulo 1 («Rosa, la bella»):

Los parientes habían decorado la casa para los ritos de la muerte, las cortinas estaban cerradas y adornadas con crepones negros y a lo largo de las paredes se alineaban las coronas de flores y su aroma dulzón llenaba el aire. Habían hecho una capilla ardiente en el comedor. Sobre la gran mesa, cubierta con un paño negro de flecos dorados, estaba el blanco ataúd con remaches

de plata de Rosa. Doce cirios amarillos en candelabros de bronce iluminaban a la joven con un difuso resplandor. (Allende [1982] 2010, 78)

Se ve aquí una gran atención al detalle y al color. En menos de diez líneas, el lector puede hacerse una perfecta idea de cómo era el lugar en que se realizaron los ritos de la muerte de Rosa y del ambiente que allí reinaba, silencioso, solemne, con el aroma de las flores y de los cirios, que iluminarían tenuemente la sala. Además, el diseño de los elementos que se describen y la cantidad de objetos que se enumeran traen un recuerdo del abarrotamiento del espacio típico de los relatos góticos novecentistas, en los que el lujo y la ostentación contribuían, como aquí, a crear un ambiente más tétrico. Las flores, presentes en las coronas del texto, serán un objeto importante en la novela. Son una pieza fundamental que simboliza en primer lugar la unión generacional de la familia, ya que la primera en ponerlas por la casa es Nivea del Valle, madre de Clara, quien también llenará la casa de jarrones con flores frescas. En el caso de Blanca, Jean de Santigny coloca plumas teñidas de avestruz, un elemento artificial que representa la desconexión con la naturaleza y, por tanto, con la familia de la mujer, pues la naturaleza y la familia Trueba del Valle van siempre de la mano, desde la hacienda de Las Tres Marías hasta el jardín trasero repleto de plantas exuberantes. Cuando Clara muere, Alba se convierte en la encargada de mantener la tradición de los jarrones con flores frescas repartidos por la casa. Simbolizan, además de la unión familiar y la recuperación del vínculo con la naturaleza, el amor —Esteban Trueba y otros hombres se las regalan a sus amadas— y la muerte, como en el caso de Rosa y en otras ocasiones en que se ofrecen ramos de flores a los difuntos. En *La casa de los espíritus*, aunque los muebles contribuyen de forma notable a crear el ambiente tétrico propio de la literatura gótica, no dejan de ser simples objetos. *Carcoma*, sin embargo, ofrece una caracterización mucho más interesante a este respecto, ya que los muebles y demás partes de la casa tienen vida propia, son una suerte de pseudo-personaje y serán sus acciones, junto con las de la propia casa, las que le den a la novela el toque tenebroso. La casa familiar que presenta Martínez no es un espacio pasivo como la casa de la esquina, sino que participa muy activamente en las acciones de la historia. De hecho, *Carcoma* comienza así:

Cuando crucé el umbral, la casa se abalanzó sobre mí. Siempre pasa lo mismo con este montón de ladrillos y mugre, se lanza sobre cualquiera que atraviese la puerta y le retuerce las tripas hasta dejarle sin respiración. (Martínez 2021, 9)

Se trata de un comienzo impactante, que prepara al lector para constantes sucesos sorprendentes, como puertas que se cierran solas, paredes que se vienen encima o crujidos que delatan la contrariedad de la casa con respecto a un asunto, entre otros. Entre el escasísimo mobiliario que se encuentra dentro de la casa familiar de estas mujeres destaca un armario. Se describe como un mueble viejo, más bien simple, pero con una peculiaridad asombrosa: se traga a la gente. A veces es un armario normal, en cuyo interior se encuentra la ropa de la abuela, pero, en ocasiones se muestra ansioso; entonces de su interior sale un aire frío y húmedo y se escuchan unos murmullos que se llevan a las sombras tanto a vivos como a muertos. El primero en entrar en el armario es un hombre que entra pidiéndole ayuda a la vieja; la última, la madre-hija, o su espíritu. A través de este armario se representa la rabia de la casa y su ansia feroz de venganza, una maldad que procede de su creador.

En cuanto a los elementos inmateriales que determinan la historicidad del tiempo en el género (neo)gótico, tanto en *Carcoma* como en *La casa de los espíritus* destacan dos, ambos heredables. El primero son los muertos, pues, según dice la abuela en la novela española, los muertos se heredan. Esto pasa en todas las familias, naturalmente, pero en

las dos que se retratan en estas obras ocurre de forma más evidente, ya que se muestran y siguen formando parte de la vida de sus familiares vivos. En el caso de *Carcoma*, esta cuestión se materializa, porque las mujeres literalmente heredan los cadáveres emparedados de los hombres. El segundo elemento inmaterial que se hereda son ciertas características familiares. En la obra de Martínez, se resumen en la carcoma que le da nombre. Se define como una mezcla de rencor, odio y asco que corroe el interior de las mujeres de la familia, «esa comezón de malnacidas que ni da descanso ni deja que se lo des a los demás» (Martínez 2021, 68), es una maldición de la que no pueden escapar, como de la casa. Como se expone en el Capítulo 7, es la carcoma lo que mueve a la nieta para hacer desaparecer al niño de los Jarabo. No es una característica que nació con la familia, sino una consecuencia de la violencia ejercida brutalmente por los hombres contra las mujeres lo que provocó su origen y que, respondiendo a la memoria familiar e histórica, se convirtió en inevitable para las generaciones siguientes. En el caso de la familia Trueba del Valle, la herencia generacional de rasgos del carácter se encuentra también muy presente, como el interés-obsesión científica del tío Marcos que heredará Nicolás, que no llegó a conocerlo. Destaca, por supuesto, la herencia de lo sobrenatural, que es exclusivo para las mujeres. Rosa, la bella, es en sí misma un ser sobrenatural, sobre lo cual se profundizará más adelante. Su hermana menor, Clara, posee unos poderes mentales que configuran en gran medida la disposición de la novela y algunos de los sucesos que en ella se exponen. Algunos de estos poderes, aunque no todos, serán heredados por su hija Blanca como un don y, posteriormente, por su nieta Alba. La especial conexión entre estas tres mujeres se muestra a través de sus nombres que, elegidos con mucho cuidado, significan lo mismo y también a través del arte: Rosa bordaba un tapiz lleno de animales mitológicos, esos mismos seres sobrenaturales los moldeará Blanca en arcilla y los pintará Alba en la pared de su dormitorio.

Además de los elementos que se han presentado hasta aquí, existe uno que se encuentra a medio camino entre lo material y lo inmaterial: la figura del espíritu o del fantasma, que une las esferas de lo tangible y de lo intangible, introduciendo sin duda lo sobrenatural en el relato y anclando de forma definitiva el pasado en el presente. A través de este ser es posible traer a colación la teoría freudiana acerca de lo siniestro, ya que la figura del espíritu es la representación última del reencuentro con fantasmas del pasado, pero también acarrea la revelación de lo oculto y el extrañamiento de lo cotidiano para el lector, lo cual despeja dudas, si es que había alguna, sobre la presencia del elemento sobrenatural en el relato neogótico. Bajtín considera la existencia de algunos personajes esenciales para determinado tipo de novela; estos personajes funcionan acompañados de cronotopos especiales y en el caso de la novela gótica puede considerarse el espíritu como personaje esencial en relación con el cronotopo del castillo, su hábitat.

En cuanto a su corporalidad, en la novela de Allende es baja, ya que, ciñéndonos al espíritu propiamente dicho y exceptuando seres similares como las momias, no se manifiestan como entes corpóreos, sino que solo se hace referencia a su presencia. Clara es el personaje que introduce este elemento en la historia, y es gracias a ella que el resto de personajes, sobre todo su hija Blanca, percibe también a los espíritus que habitan su casa. Una de las primeras veces que se hace referencia en la obra a los espíritus se encuentra en el Capítulo 3 («Clara clarividente»):

Nívea le prohibió (a la Nana) que siguiera asustando a su hija. Se dio cuenta que el estado de turbación aumentaba sus poderes mentales y producía desorden entre los *aparecidos* que rondaban a la niña». (Allende [1982] 2010, 123; el énfasis es mío)

A partir de ese momento, los espíritus serán un elemento fundamental en la casa de la esquina, siempre de la mano de Clara del Valle, quien da signos de comunicarse con ellos y de entenderlos a través de rituales gracias a sus poderes mentales.

En *Carcoma*, sin embargo, el espíritu es un elemento de corporeidad evidente. Lejos de configurarse como una especie de fantasma, goza de un alto grado de materialidad, de modo que los espíritus están en esta novela tan presentes como los vivos, en el mismo plano. Aunque no se ofrecen descripciones de estos seres, el lector se hace a la idea de que los espíritus de *Carcoma* no son «aparecidos», sino muertos que viven en la casa familiar de las mujeres y que ocupan un espacio, igual que ellas.

Los *muertitos* también se callaron, dejaron de murmurar debajo de la cama y de sollozar en la alacena. No los vi durante unos días, hasta que uno sacó la mano por debajo de la colcha. Estuvo a punto de agarrarme el tobillo pero se la pisé bien fuerte, con todo el tacón del zapato. O haces eso para que aprendan o a la que te descuidas te pierden el respeto y acabas arrastrándolos por toda la casa colgados de las faldas. (Martínez 2021, 29; el énfasis es mío)

Si se comparan ambos fragmentos, llama especialmente la atención la denominación de los espíritus en una y otra novela. En *La casa de los espíritus* se utiliza el término «aparecidos», cuyo significado según el diccionario de la RAE es ‘espectro de un difunto’, es decir, una suerte de fantasma, en todo caso, un ser etéreo. Por el contrario, en *Carcoma* se ha elegido el sustantivo «muertitos», que conduce más bien hacia la imagen del muerto viviente, con un tinte de ironía del que se hablará más adelante. Es cierto que, en ocasiones, en la obra de Martínez se elige el sustantivo «sombras» para referirse a los muertos; sin embargo, dado el trato que las mujeres establecen con estos seres, que hace obvia su materialidad para el lector, se considera que este apelativo se utiliza como sinónimo necesario de «muertos» para distinguirlos de los vivos.

El segundo aspecto que quiero destacar sobre la figura del espíritu es el miedo que despierta en los personajes de los que se rodea. En realidad, cabría preguntarse primero si provoca o no ese miedo. *La casa de los espíritus* se configura a este respecto como una narración problemática, pues es complicado determinar si los aparecidos son seres del bien o del mal, e incluso qué tipo de emociones despiertan en los personajes. En el fragmento que se ofrece a continuación, queda patente que, para Blanca, los espíritus, normalizados por su madre, son un elemento de la realidad cotidiana que no suponen una gran preocupación o malestar; simplemente están ahí, no molestan, aunque tampoco aportan nada.

[Blanca] Estaba familiarizada con los muertos. [...] Estaba acostumbrada a ver sus siluetas transparentes paseando por los corredores de la casa de sus padres, metiendo ruido en los roperos y apareciendo en los sueños apara pronosticar desgracias o premios de la lotería. Pero las momias eran diferentes. [...] Su olor a rancio y ese aire triste y pobretón de los cadáveres antiguos, le revolvió el alma. (Allende [1982] 2010, 303)

Este pasaje pertenece al Capítulo 8 («El conde»), en el que se relata el traslado de Blanca a la casa de la costa tras contraer matrimonio con el conde de Santigny. Allí, el reciente esposo lleva a cabo en secreto acciones inmorales. El secretismo, que crea una atmósfera extraña en la casa, da pie a Blanca a sentir un miedo derivado de sospechas que resultarán falsas, pero que introducen otro elemento sobrenatural semejante al espíritu: la momia. Mientras que las momias provocan pavor en Blanca, a Clara no le preocupan en absoluto, son otro tipo de muerto. Clara del Valle entiende que las momias y los espíritus son iguales en la medida en que ambos son personas muertas, pero a Blanca la materialidad de las momias la inquieta. No soporta su olor, ni su aspecto degradado, ni mucho menos el hecho

de que alguien pueda querer una momia, un muerto, como elemento decorativo en su casa<sup>4</sup>.

Clara, pese a todo, es un personaje bastante hermético. Puede resultar contradictorio, ya que la obra se configura como un proceso de reescritura a partir de sus *cuadernos de contar la vida*, pero en realidad, no dice demasiado acerca de sus sensaciones más íntimas, sobre todo en lo que se refiere al esoterismo, en donde se encuadra el tema de los espíritus. Tal vez el hecho de que Clara no reflexione sobre su relación con el mundo del espiritismo, o que no refleje en esos *cuadernos* lo que siente por sus aparecidos, quiera decir que para ella la muerte es algo tan natural como la vida, que los aparecidos forman parte de su realidad al igual que su familia y que habitan su casa del mismo modo que lo hace ella. Clara no sentiría ninguna aversión por ellos, pero sí una curiosidad casi enfermiza que se torna a veces en obsesión a ojos de su familia. Por un lado, los espíritus son un elemento básico de la realidad de Clara, pero la conciencia de su especial conexión con el mundo del más allá hace que la mujer sienta la necesidad de investigar más acerca de sus poderes mentales, sobre todo a partir de su relación con las hermanas Mora, de quienes se hablará en el capítulo siguiente. Clara organiza sesiones de espiritismo e incluso llega a intentar contactar con extraterrestres, y tras realizar varias investigaciones,

tuvo sus primeras dudas respecto al origen de los mensajes espirituales que recibía [...] tal vez no eran las almas de los muertos que vagaban en otra dimensión sino simplemente seres de otros planetas que intentaban establecer conexión con los terrícolas, pero que, por estar hechos de materia impalpable, fácilmente podían confundirse con las ánimas. (Allende [1982] 2010, 257)

En este fragmento se confirma lo que se afirmaba en el punto anterior, pues se dice explícitamente que las ánimas son «materia impalpable». También está presente la cuestión de la duda científica, que la protagonista hereda de su tío Marcos, del mismo modo que la heredará su hijo Nicolás. Sin embargo, la presencia de la ciencia no provoca la disipación de la creencia, lo que se refleja en la última oración. Las ánimas son un elemento real y su existencia es indudable; lo que Clara deseaba comprobar era la fiabilidad de los mensajes que recibía a través de sus instrumentos esotéricos. La normalidad del trato con los espíritus y la curiosidad imparable de la protagonista sobre todo lo que tuviese que ver con ellos, así como la relación que sus hijos establecen con estos seres (ejemplo de Blanca) dejan claro que no producen la más mínima pizca de miedo, al menos en lo que se refiere a los personajes principales de la obra. Con todo, el tono del discurso sí proyecta cierta sensación de inquietud en el lector sobre la figura del espíritu. Esta paradoja se justifica desde la tradicional relación que el ser humano establece con el mundo de la muerte. El más allá como dimensión sobre la que el humano no puede tener control ni conocimiento, pero que resulta inescapable llegado el momento, se convierte en una fuente de preocupación trascendental y, debido al enorme constructo que se ha ido elaborando en torno a él desde los albores del tiempo —multitud de religiones y de tradiciones místicas, desarrollo del espiritismo y otras formas de vivir la espiritualidad, pero también, y sobre todo, leyendas populares y mitos muy arraigados que hablan del carácter indisociable del muerto y el mal— se concibe como un mundo paralelo que produce una gran inquietud y un miedo inherente. En *La casa de los espíritus* esta tradicional concepción de la muerte que se presupone presente en el lector implícito funciona como herramienta fundamental para el desencadenamiento del

---

<sup>4</sup> Esto podría desarrollarse en relación con el traspaso de los límites de la ética, que provoca rechazo en muchas personas y que se puede relacionar con los valores religiosos.

sentimiento ominoso que se pretende. Viene dada por el tono serio de la voz narradora que, aunque traslada la normalidad del elemento sobrenatural para la familia de la casa de la esquina, también introduce el terror a través del léxico, sobre todo de la adjetivación, y de la introducción de escenas góticas descritas con todo detalle, como los ritos de la muerte de Rosa, la bella. Así, las páginas de *La casa de los espíritus* están repletas de palabras como «espanto», «terror», «presagios», «muerto», «caníbal», «maravilloso», «ataúd», «fantasía», «aparición», «veneno», «morgue», «amenazantes», «sombrios corredores», «vampiro», «murciélago», «sirena», «tumba», «bárbaro», e incluso «meica», que hace referencia explícita a lo que antes se exponía acerca de las creencias populares. Así se incluyen en el ADN de la obra tanto la tradición popular mítica como la del relato gótico, igualmente contemplado en el ideario del lector, convirtiendo la violencia y lo sobrenatural en dos elementos indisolubles.

Además de las momias y los extraterrestres, en la obra de Allende hay otros seres sobrenaturales que no son espíritus pero que, por supuesto, contribuyen al goticismo de la historia. Me refiero, como no puede ser de otra manera, a Rosa, la bella y a Barrabás. Un rasgo sobresaliente de estos personajes es que son miembros de la familia, lo que hace que el lector y los personajes de la novela que no pertenecen a la familia Trueba del Valle perciban ese grupo como extraño, sobrenatural en su conjunto, algo que se reforzará posteriormente con las reuniones de esoterismo y bohemia organizadas por Clara. Rosa, la bella, es descrita por primera vez vista a ojos de su propia madre: «Su extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella escapaba, parecía fabricada de un material diferente a la raza humana» (Allende [1982] 2010, 52). Rosa es una muchacha de belleza excepcional, tiene el pelo verde y los ojos amarillos y la piel tan blanca que en algunas zonas se vuelve traslúcida. La Nana hará todo lo posible por mitigar el impacto del aspecto físico de Rosa desde su nacimiento, pero «muy pronto se corrió la voz de que les había nacido un ángel» (52). Se hace referencia a ella en muchas ocasiones como «sirena» o «ser mitológico». Fue el primer amor de Esteban Trueba, truncado por la muerte prematura de la mujer, que deja una profunda herida en su interior, pues «la única idea que no se me había ocurrido era que Rosa fuese mortal» (81). Más tarde el hombre se casa con Clara, pero la figura de Rosa nunca dejará de tener un significado especial para Esteban que, a la muerte de su mujer, diseña un lujoso mausoleo de mármol en el que hay dos estatuas «que representarían a Rosa y a Clara con alas de ángeles, porque ángeles habían sido y seguirían siendo. Allí, entre las dos, seré enterrado algún día» (342). Muchos años después, Alba hereda el pelo verde de su tía abuela Rosa, aunque no alcanza a poseer esa belleza aterradora. Alba también hereda de Clara el don de la clarividencia, como ya se ha indicado, que, junto con el entrenamiento de su tío Jaime para no sentir dolor, hacen de la niña un ser excepcional.

Por su parte, Barrabás es el perro de Clara, pero no es un perro normal, sino que su aspecto es más bien el de una bestia monstruosa que crece ilimitadamente. A pesar de que es extremadamente manso, inspira terror en los vecinos y «la fantasía popular y la ignorancia respecto a la raza, atribuyeron a Barrabás características mitológicas» (68). Barrabás no es malo; sin embargo, protagoniza dos escenas macabras. En la primera, el perro con nombre de asesino bíblico desarrolla una brutal sexualidad:

había que esconder a los niños para que no vieran el horrendo espectáculo del jardinero mojándolos con agua fría hasta que, después de mucha agua, patadas y otras ignominias, Barrabás se desprendía de su enamorada, dejándola agónica en el patio de la casa, donde Severo tenía que rematarla con un tiro de misericordia. (127)

Sin duda, esta es una escena de brutalidad absoluta, de las más violentas y crudas de la novela, en la que la imagen de Barrabás queda consolidada de forma definitiva como un

monstruo. La segunda escena la protagoniza ya muerto, cuando Esteban Trueba lo convierte en alfombra como regalo de bodas para Clara, quien, sin embargo, se desmaya de la impresión de encontrarse «sobre el lomo negro de Barrabás, que yacía abierto de patas, convertido en alfombra, con la cabeza intacta y los dos ojos de vidrio mirándola con la expresión de desamparo propia de la taxidermia» (145).

En *Carcoma* el tema del miedo se configura de una forma distinta. No se trata del terror tradicional al muerto ni en los personajes, que son a su vez las voces narradoras, ni en el lector, pero sí en el padre de la abuela que, pese a que no interviene, tiene una importancia enorme en la configuración de la trama, pues en él se deposita el origen de la historia. Tampoco hay miedo a lo sobrenatural y, aun así, la novela no pierde su carácter (neo)gótico, determinado en última instancia por la identificación de la obra como tal por parte del lector. En esta novela, el miedo al mundo del muerto se sustituye por la ironía; se le pierde el respeto al espíritu y se hace burla de lo sobrenatural. Esto no conlleva la desvalorización de las creencias; más bien al contrario, el mito popular se vuelve tan real que abandona el plano del *mythos* al que pertenece para empezar a funcionar dentro del *logos*. No existe distinción entre el mundo de los vivos y el de algunos muertos<sup>5</sup>, todos forman parte del mismo plano. La nieta y su abuela, como se mostraba anteriormente, conviven con los muertos, de forma material, y han desarrollado una forma de cotidianidad que los incluye, como se ve en el Capítulo 1, en el que la abuela pone tres platos en la mesa, uno para ella, uno para su nieta y otro para su hija, que está muerta (Martínez 2021, 23). Lejos de sentir la necesidad de mantener a los espíritus alejados de ellas, parece que se resignan a compartir su espacio con ellos de forma natural. De hecho, la pérdida del respeto o del miedo a estos seres es tal que incluso les molestan sus acciones y les regañan, como también se veía en el ejemplo en el que un muerto le agarra el pie a la abuela y ella le pisa la mano. En esta obra, sin embargo, el espíritu sí tiene claras notas de maldad, pues tienden trampas a las dos mujeres para burlarse de ellas. Lo único que hacen en la casa familiar es estorbar a sus habitantes, ocupar un espacio que no les pertenecería. La obra no está exenta de terror, aunque este no lo producen las sombras, sino que es inherente a la existencia de la casa, construida por el padre de la abuela sobre el odio y el rencor. Se relata que el hombre construyó la casa como una cárcel para su mujer: «mi padre no le había regalado aquella casa, la había condenado a vivir en ella» (41). Y lo hizo sobre el sufrimiento de las mujeres a las que tenía prostituidas encerradas en otra casa y el de la mujer con la que acababa de casarse.

Antes se hacía referencia al lenguaje de *La casa de los espíritus* como una de las razones de la aparición de lo sublime en el relato. Como se indicaba, en la novela chilena se atiende sobre todo a la descripción física del entorno para crear un ambiente material adecuado en el marco de la estética gótica, así como la presencia permanente de cierto tipo de léxico durante toda la novela. El caso de *Carcoma* es diferente, pues, aunque el lenguaje tiene una enorme importancia en el mismo sentido, su uso dista mucho del que se le da en la obra de Allende. Como ya se ha indicado, la ironía reina en el tono del discurso. Por otra parte, recordando en cierta manera a novelas góticas como *Drácula*, de Bram Stoker, *Carcoma* es una especie de intercambio epistolar. Realmente no se sabe a quién está dirigido el texto, pero de forma intercalada, cada capítulo está relatado por la nieta y la abuela, que se dirigen a una segunda persona y que dialogan entre ellas, pues parece que saben lo que la otra ha escrito previamente. Además, ambas narradoras se construyen como no fiables, pues se llaman «mentirosa» la una a la otra y avisan al lector

---

<sup>5</sup> Es necesario apuntar que los muertos que se hallan en la casa de *Carcoma* son gente pobre que no tuvo los medios para gozar de un entierro digno, lo cual explica la abuela cuando dice que «el cielo está lleno de obispos y gente fina que puede pagarse misas y entierros y qué iban a hacer allí estos miserables» (Martínez 2021, 32).

de que no crean nada de la que la otra dice: «No creáis nada de lo que acaba de decir» (Martínez 2021, 30). El estilo narrativo de *Carcoma* se caracteriza por una escritura acelerada, sin pausas ni comas, sobre todo en los capítulos cuya narradora es la nieta. Se configura de modo semejante al flujo de conciencia. Como dice García Ródenas (2024, 39):

párrafos desnudos y sin pelos en la lengua (tanto de la abuela como de la nieta) hilan un ritmo trepidante, semejante al de narraciones orales, que otorga una sensación mayor de crudeza y visceralidad a los hechos referidos. Esta forma de narrar, heredada de la tradición popular y el discurso hablado, funcionan como recursos para infundir terror porque un lector no acostumbrado a este ritmo narrativo se ve avasallado, sorprendido y agotado, y a la vez expectante.

En cuanto al léxico, en la obra de Martínez se repiten de forma obsesiva las palabras «odio», «rencor», «resentimiento», «asco» y «pena». También destacan los términos «rabia» y «miedo», así como «malnacidos/as», «desgraciados/as», «envenenar», «condena», «podrido» y, por supuesto «carcoma». Lo que predomina, por tanto, son las emociones en el relato de Martínez. Mientras que en *La casa de los espíritus* son los hechos truculentos ocurridos en un espacio que invita a lo tenebroso a través de su estética y su antigüedad material, en *Carcoma* son las emociones negativas que las protagonistas llevan tan dentro, heredadas con la casa familiar, lo que provoca la aparición del sentimiento ominoso en el lector. Profundamente conectado a lo espiritual y la esfera de lo íntimo, el odio, la rabia o el miedo configuran el relato de principio a fin, pues el crimen que comete la nieta ayudada por su abuela viene del rencor y del deseo de venganza, del odio al que es diferente y al que es igual, el odio a todo, incluso a uno mismo, por ser quien es y venir de donde viene.

Por otra parte, al igual que en la obra de Allende encontramos otros entes (momias, extraterrestres, Rosa y Barrabás, además de la propia Clara) que son semejantes a los espíritus, en *Carcoma* también hay figuras cercanas al muerto en términos espirituales. Es importante apuntar que en esta última obra la religión cristiana está mucho más presente que en la obra chilena y, por tanto, la consideración de los seres que se presentan ahora está firmemente determinada por ella. De este modo, las mujeres, destacando la abuela, no solo se relacionan con las sombras que habitan su casa, sino que también lo hacen con los santos, los ángeles y la Virgen, pero no con Dios. Aunque el tema de la religión se tratará de forma extensa en el Capítulo 2 del presente estudio, sí es relevante en lo que respecta a lo sobrenatural aquello que tiene que ver con seres que normalmente no se manifiestan, pero sí en el caso de estas novelas. De hecho, la obra de Martínez empieza con la nieta hablando sobre los ángeles; explica que su abuela siempre había pensado que eran como se les representa en las estampitas: bebés con rizos rubios, pero «luego la vieja vio a los ángeles de verdad y se dio cuenta de que los que habían dibujado las estampas no habían visto uno en su vida porque [...] Todos son más bien como insectos gigantes, como mantis religiosas» (Martínez 2021, 12). Esto sienta dos precedentes: el uso exagerado de la ironía y el hecho de que seres míticos como los ángeles existen y que su abuela los ve. En el Capítulo 2, la abuela dice: «Los ángeles y los santos sí sé que existen por que los he visto con estos ojos, y a la Virgen le tengo devoción porque me ha cumplido todas las promesas» (41). Con esta afirmación tajante queda claro que la existencia de los santos y la Virgen es igual de evidente que la de los ángeles. Además, durante el transcurso de la novela, la abuela hará numerosas alusiones al momento en el que se le apareció la Virgen, a la que también se refiere como «la santa», por primera vez cuando era niña, suceso que despertó la envidia de su propia madre, marcando su penoso destino. Estos seres no son tan materiales como los muertos, de los

que se puede hablar casi como un tipo de mueble especial que se encuentra en esa casa en particular. La cuestión de su menor corporeidad puede deberse al grado de relevancia que tienen en la historia, ya que uno de los muertos será la madre de la nieta, lo que hace necesario traer su presencia a un plano más reconocible tanto para el personaje como para el lector.

Por último, es preciso hablar sobre el espacio en sí que, configurado de una forma única, determina, al igual que los elementos que se han analizado hasta ahora, la historicidad del tiempo que permite hablar de cronotopo del castillo. García Rodenas sostiene que, al contrario que en el tradicional relato gótico, en el neogótico en el que se encuadran las obras objeto de estudio el espacio exterior es también relevante, no solo el interior (García Rodenas 2024, 39). Esta autora ofrece un breve análisis del espacio exterior en *Carcoma*, el campo de una pequeña localidad de Cuenca. De él dice que puede ser pensado como «una suerte de Comala patrio, un mundo escindido en el que el presente se ve acechado constantemente por el pasado». El hecho de que el espacio no sea ficcional contribuye a configurar «un microcosmos opresivo que violenta la cotidianeidad de las protagonistas» (35). El ambiente de la España vaciada está muy presente en la obra de Martínez, desde la descripción de un lugar yermo e infértil en el que nadie quería vivir hasta que el bisabuelo decidió construir allí su casa, hasta las relaciones que se establecen entre los vecinos, así como las características formas de expresión religiosa de las clases populares. En el caso de *La casa de los espíritus* también hay un espacio exterior rural. La hacienda familiar Las Tres Marías funciona como medio de acercamiento de la familia Trueba del Valle a las clases populares, el campesinado. En la hacienda también se ven rasgos de religiosidad diferentes a los que se veían en la casa de la esquina, como una meica indígena o la sabiduría ancestral de Pedro García «el viejo», basada en supersticiones y creencias.

El espacio exterior se construye como la esfera pública dentro de la cual uno forma parte de una comunidad en la que se sabe todo y todo se juzga, y a la que pertenece la memoria histórica del país. Frente a ella se encuentra la esfera de lo privado (o de lo íntimo) representada por la casa familiar. La casa guarda entre sus paredes la historia de la familia, que incluye secretos familiares y también individuales. En la obra de Allende, la casa de la esquina se ordena como gótica por la estética de los objetos que contiene, como ya se ha indicado, así como por los espíritus que la habitan, pero existe un último elemento que le confiere el misterio característico de lo tenebroso:

acabaría llenándose de protuberancias y adherencias, de múltiples escales torcidas que conducían a lugares vagos, de torreones, de ventanucos que no se abrían, de puertas suspendidas en el vacío, de corredores torcidos y ojos de buey que comunicaban los cuartos para hablarse a la hora de la siesta, de acuerdo con la inspiración de Clara, que cada vez que necesitara instalar un nuevo huésped mandaría fabricar otra habitación en cualquier parte y si los espíritus le indicaban que había un tesoro oculto o un cadáver insepulto en las fundaciones, echaría abajo un muro, hasta dejar la mansión convertida en un *laberinto encantado* imposible de limpiar, que desafiaba numerosas leyes urbanísticas y municipales. (Allende [1982] 2010, 142; el énfasis es mío)

La mansión será referida como un lugar laberíntico en varias ocasiones. Esto provoca que el lector sienta curiosidad sobre lo que habrá dentro de esas estancias desordenadas que se crean para albergar a todo tipo de gente. Un ejemplo destacable es el sótano, donde se guardan, entre otras cosas, la alfombra-Barrabás que Clara no consintió volver a ver y la cabeza de Nívea del Valle guardada en un sombrerero. Además, esta disposición caótica de los espacios sirve durante la guerra para esconder tanto personas como provisiones, por lo que se configura como un refugio, símbolo de resistencia política. En *Carcoma*, la casa se presenta como un espacio ambiguo, ya que por un lado representa una especie de

refugio que parece querer proteger a las mujeres comiéndose a los hombres que las dañan, pero por otro se describe como una cárcel en la que están condenadas a vivir atrapadas para siempre entre el odio y el rencor de su familia, la carcoma. Lo más relevante en cuanto a este espacio y un rasgo que lo diferencia de la obra de Allende es la personificación del edificio. No solo los espíritus actúan dentro de ella desordenando la cotidianeidad de las mujeres, sino que la propia casa hace ruidos y gestos, reacciona a lo que ocurre y a lo que las mujeres sienten y piensan. De hecho, la influencia que la casa tiene sobre sus habitantes llega a tal extremo que «esta casa hace que se te caigan los dientes y se te sequen las entrañas» (Martínez 2024, 9) de forma no figurada, pues a la nieta se le cae una muela cuando la carcoma comienza a apoderarse de ella de verdad y es después de esto que ve a su madre por primera vez.

Los valores cronotópicos que impregnan la literatura, definidos por los elementos y motivos que estructuran la novela, han permitido analizar el «cronotopo del castillo» en *Carcoma* y *La casa de los espíritus*. Según Bajtín, el cronotopo organiza los eventos narrativos y materializa ideas abstractas. En el género (neo)gótico, el cronotopo del castillo, representado por espacios encantados, propicia aventuras sobrenaturales, como se observa en ambas obras. En *Carcoma*, la casa familiar, construida sobre el odio, actúa como un ente vivo que encarcela a las protagonistas, abuela y nieta, y desencadena lo sobrenatural. Los retratos de la madre, sin descripción física, revelan su desaparición violenta, mientras el armario engulle personas, simbolizando la venganza. Los espíritus conviven con las vivas y su existencia se trata desde la ironía, lo que elimina el miedo tradicional al muerto. La «carcoma» —rencor heredado— impulsa acciones violentas, como el crimen contra los Jarabo, reflejando un terror visceral potenciado por un lenguaje acelerado y emocional. En *La casa de los espíritus*, la casa de la esquina, con su estética laberíntica y barroca, alberga espíritus etéreos que Clara integra en su cotidianidad familiar. Los retratos de Férula y Clara, descritos con detalle, conectan el pasado con el presente, mientras los muebles y otros objetos del hogar, como los cirios y coronas fúnebres, refuerzan el ambiente gótico. El léxico («espanto», «tumba», «sirena») y escenas como los ritos de la muerte de Rosa evocan lo ominoso, aunque los espíritus no generan miedo en los personajes, sino intranquilidad en el lector. Ambas obras reinterpretan el cronotopo del castillo: *Carcoma* con un espacio opresivo y ambivalente junto con un tono irónico, y *La casa de los espíritus* con una estética gótica tradicional, consolidando lo sobrenatural a través de elementos materiales e inmateriales.

Este análisis del cronotopo del castillo en las obras objeto de estudio amplía la propuesta de Bajtín al incorporar la noción de un espacio activo y vengativo en el neogótico español, un aspecto escasamente explorado en los estudios de García Rodenas (2024). Además, la comparación transatlántica revela la versatilidad del cronotopo para reflejar tensiones sociopolíticas, abriendo nuevas líneas de investigación sobre su función en el gótico femenino. Esto quiere decir que, por un lado, se ha actualizado en cierto modo la noción bajtiniana del cronotopo del castillo y, a su vez, se ha tratado de cubrir un vacío teórico al aplicarla a la literatura hispana, ámbito en el que la teoría de la novela (neo)gótica se encuentra poco explotada, sobre todo en el caso de la literatura española.

## 2. Espiritualidad y religiosidad

En el capítulo precedente se ha establecido que el cronotopo del castillo, cuya peculiaridad radica en la presencia del pasado en el presente, es la esencia de la literatura gótica. La historicidad del tiempo, como la denomina Mijaíl Bajtín, es esencial para el revivir de tradiciones, mitos y leyendas, junto con el recuerdo de acontecimientos pasados, muchas veces truculentos o monstruosos, que dotan a la novela (neo)gótica de su carácter temático específico y hacen de ella un marco adecuado para que el ser humano exprese sus preocupaciones y sus deseos más profundos, tanto de carácter íntimo como público. Considerando que la espiritualidad y la religiosidad conforman una de las máximas expresiones de esta intimidad del ser humano, que tiene un gran potencial para convertirse en pública o, por lo menos, en comunitaria, en el presente capítulo se analizarán las formas de religiosidad y espiritualidad expuestas en las obras objeto de estudio.

Lo más notorio en cuanto a este tema es la presencia de los espíritus y el elemento sobrenatural en la realidad cotidiana, como se ha venido explicando en el Capítulo 1. Sin embargo, hay otras cuestiones de similar complejidad que reflejan quizás de modo más explícito el hecho de que la espiritualidad es una de las mayores preocupaciones del ser humano. Más bien, la fe, entendida como conjunto de creencias acerca de la vida y la muerte, es fruto de esas preocupaciones, de la necesidad de encontrar una explicación para lo desconocido. Por ello, las comunidades tienden a compartir una ideología concreta de lo espiritual. El auge de las grandes religiones monoteístas y, sobre todo, el enorme poder que la Iglesia Católica adquirió durante la Edad Media, condicionan aún hoy el pensamiento religioso de una gran parte de la sociedad occidental. Sin embargo, los principios del cristianismo no son únicos en el ideario religioso de las comunidades que abarca el poder de la Iglesia, sino que se entremezcla a menudo con las creencias autóctonas del lugar. Además, las clases populares tienden a desarrollar su propio modo de religiosidad, casi siempre disidente del dado por la autoridad. Es en ese eje donde se encuentra la producción de las obras objeto de estudio, siendo cada una reflejo de la identidad nacional a la que pertenece, española y chilena (o latinoamericana).

Isabel Allende expone en una entrevista con Ricardo Rocha en 1986 que para ella no existe tal identidad nacional chilena, sino latinoamericana, ya que en todos o casi todos los países que comprenden el territorio se ha vivido la misma historia de «sufrimiento acumulado y compartido [que] nos ha enseñado cosas que son importantes. Donde yo tengo el sentimiento de la solidaridad es en América Latina, el sentimiento de que somos hermanos» (Allende 1986). Para la autora, la identidad nacional única del continente latinoamericano radica en la pasión: «somos una región muy pasional que tenemos una gran capacidad de sufrimiento». Alejo Carpentier exponía algo parecido en su prólogo a *El reino de este mundo*. En él habla sobre la pobreza imaginativa que, según él, reinaba en la literatura europea en contraposición a la latinoamericana. Para Carpentier, la riqueza de la literatura latinoamericana viene dada por la exuberancia de su paisaje, que suscita una maravilla natural. Es decir, lo maravilloso es inherente al arte latinoamericano porque se encuentra en la misma naturaleza que le sirve de modelo, así como en el interior del artista latinoamericano, único capaz de comprender esta fantasía verdadera. En el caso de Allende, la fantasía identitaria de lo latinoamericano se entremezcla con claras influencias literarias europeas a nivel estético, como ya se ha expuesto, y es por eso que, además de hablar de realismo mágico para referirnos al género de *La casa de los espíritus*, como se ha venido haciendo tradicionalmente, es posible invocar también el género gótico. Allende (1986) considera que «hay una realidad oculta, que es la realidad de los sentimientos, de los anhelos, de la carga de experiencia, de la violencia que todos

llevamos, y esa es una realidad tangible también». Para esta autora, la fantasía es la parte de la realidad que se corresponde con el interior de las personas, sus sentimientos y emociones. Además, considera que la literatura es la expresión de las emociones a través de las palabras. Según Allende, los seres humanos somos todos muy parecidos, pues nuestras emociones son iguales, y eso es lo que nos une. Por eso, su obra, como expresión de emociones, es comprensible y disfrutable a nivel internacional.

La redacción de *La casa de los espíritus* es particular porque contiene un alto grado de autobiografismo, lo que puede resultar paradójico por su enorme contenido sobrenatural. Sin embargo, como ya se ha indicado, Allende, al igual que Carpentier, considera que lo sobrenatural es parte de la realidad latinoamericana, algo que se vivió con naturalidad en su familia. Cuenta en la ya nombrada entrevista con Ricardo Rocha:

yo tuve unos tíos locos preciosos que se elevaban en globo, atravesaban la cordillera, iban a la India, volvían atravesándose alfileres [...]. Una abuela estrafalaria que era espiritista y telépata y clarividente y movía objetos con el poder de la mente. Tuve una tía-abuela Rosa [...] que era extraordinariamente bella y de quien había un retrato en la casa, esta tía Rosa murió envenenada, tal y como dice el libro, por un accidente raro [...]. En la casa se decía que la tía Rosa era bella como una sirena. Yo de pequeña leí *El tesoro de la juventud* y en él las sirenas tenían el pelo verde, entonces siempre imaginé que Rosa tenía el pelo verde (Allende 1986).

Como la propia autora dice, poco tuvo que inventarse para dar forma a los personajes de la obra, pues los más fantásticos formaban parte de su realidad familiar. Del mismo modo hereda la tradición espiritista de su abuela. Es por ello que la gran carga de espiritualidad que encontramos en su novela se traslada al lector con tanta naturalidad. Además de su relación personal con el espiritismo, esta sensibilidad de Allende se enriquece gracias a su carácter de ávida lectora, pues no solo han influido en ella obras de infancia, como *El tesoro de la juventud*, la más célebre y difundida enciclopedia para niños del siglo xx, sino que la lectura de la gran novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, fue «una revelación [...] esa idea de que la muerte camina con nosotros y nos determina» (Allende 1986), algo de lo que *La casa de los espíritus* es muestra inigualable.

Ejemplo de su gran interés por la cultura es la reinterpretación de las mitológicas Moiras en *La casa de los espíritus*. Junto con Clara del Valle, las tres hermanas Mora fundan lo que se conocerá como Hermandad Blanca, una sociedad de interesados en el espiritismo que llevará a cabo sesiones en las que la protagonista servirá de médium. Estas hermanas eran «tres damas translúcidas de manos tenues y ojos de bruma [...] estudiosas del espiritismo y de los fenómenos sobrenaturales» (Allende [1982] 2010, 172). Conocen a Clara y se ponen en contacto con ella a través de sus poderes telepáticos y mantendrán «una apasionada relación espiritual que les duró toda la vida y, si se cumplieron sus previsiones, continúa en el Más Allá» (172). Las tres Moiras de la mitología griega (Parcas para los romanos) son «unas ancianas que tuercen el hilo de las existencias individuales» (Reyes 2021, 42). Tradicionalmente se les asocia a cada una el pasado, el presente y el futuro; Cloto, Láquesis y Átropo, hijas de Nyx o de Zeus y Temis, son las tejedoras de los destinos humanos. En la novela de Allende, estas hermanas son tres pitonisas que introducen definitivamente a Clara del Valle en el mundo del espiritismo, pero también a su hijo Nicolás y a Amanda, quien será su novia. Es interesante ver cómo el conjunto de estos personajes refleja la evolución del espiritismo en cierto modo. En *El espiritismo moderno*, Eustaquio Ugarte de Ercilla, sacerdote jesuita, expone brevemente la historia del espiritismo. Según el autor, se distinguen cuatro etapas: la primera abarca desde la Antigüedad Clásica hasta el último tercio del siglo XVIII, la segunda desde esa época hasta la primera mitad del siglo XIX, la tercera desde entonces hasta la segunda mitad del mismo siglo y la última llega hasta nuestros días. Ugarte de Ercilla explica que

ya antes del apogeo de Grecia y Roma, los pueblos hebreo y caleo realizaban prácticas de adivinación, entre las que se encontraban los oráculos, pitonisas, magos, adivinos, hechiceros, que podrían predecir el futuro y entrar en contacto con espíritus, tal y como se documenta en algunos libros de la Biblia. En Grecia primero y posteriormente en Roma, las prácticas de adivinación y evocación de espíritus adquirirían la consideración de pseudociencia y, por tanto, gozarían de cierta autoridad. Aparecen durante esta época (concretamente, el autor señala el siglo IV) los elementos de la mesa giratoria, la tabla con el abecedario y el péndulo como herramientas imprescindibles en las prácticas adivinatorias. Este ejercicio siguió practicándose de forma prácticamente igual durante toda la Edad Media. En el siglo XVIII, algunos misioneros dieron cuenta de que tanto en los pueblos originarios de Nueva Zelanda como en los de Norte América también se llevaban a cabo este tipo de rituales de contacto con espíritus y de mover objetos con la mente. El hecho de que sean comunes a tantos pueblos en su etapa primitiva, y que luego no los abandonen, lleva a formular la hipótesis de que tal vez las prácticas del espiritismo se configuren como inherentes a la existencia humana, fruto de la necesidad de dar explicación a lo desconocido, como ya se ha indicado, pero también del dolor de perder a los seres queridos y el fuerte deseo de mantenerlos siempre en el plano de los vivos, a nuestro lado. En 1776 Mesmer inaugura la segunda etapa del espiritismo, la del magnetismo animal, con su publicación de una tesis que pretendía «defender la influencia de los planetas sobre el cuerpo humano» (Ugarte de Ercilla 1916, 19-20). Esta segunda etapa, muy influenciada por los nuevos valores de la ciencia, no será muy diferente de la siguiente, en la que se habla de espiritismo propiamente dicho de la mano de Allan Kardec, quien tenía el objetivo de conseguir la unificación de las creencias religiosas, algo que, según él, sería posible a través del espiritismo entendido como revelaciones y contacto con espíritus. Es entonces cuando empiezan a llevarse a cabo las sesiones de espiritismo que conocemos hoy en día. El espiritismo moderno, cuarta etapa, empieza alrededor de 1846 en Hydesville, Estados Unidos, de la mano de las hermanas Fox, quienes comenzaron a organizar este tipo de sesiones habitualmente tras notar una importante presencia paranormal en su casa. Esta pseudo-religión se difundió por América, Europa y parte de Asia durante las últimas décadas del siglo XIX y ganó muchos adeptos a comienzos del XX, un hecho que seguramente tuvo que ver con la muerte de Dios a la que se refería Nietzsche ya en 1882, que trajo consigo la necesidad de búsqueda de otro tipo de fe, más conectada a la realidad cotidiana de la gente del pueblo y menos mediatizada por las autoridades.

Las hermanas Mora representarían en la novela de Allende un recuerdo explícito de la etapa de orígenes del espiritismo, algo que se revela, como se ha visto, desde su propio nombre. Por otra parte, ellas

eran las únicas que tenían la prueba irrefutable de que las ánimas pueden materializarse, gracias a una fotografía que las mostraba alrededor de una mesa y volando por encima de sus cabezas un ectoplasma difuso y alado, que algunos descreídos atribuían a una mancha en el revelado del retrato y otros a un simple engaño fotográfico (Allende [1982] 2010, 172-173)

El montaje fotográfico, que gozó de cierto éxito a principios del siglo XX, aparece aquí como prueba irrefutable de la materialidad de los espíritus, tachando de descreídos a quienes pensaban que se trataba de un engaño, lo que le sirve a la autora para eliminar todo rastro de dudas sobre la realidad de la fantasía en cuanto a lo que el lector se refiere. Clara del Valle representará las etapas consecutivas de la historia del espiritismo, lo que se refleja en sus intereses más científicas, como la ya tratada investigación acerca de los extraterrestres, algo que las hermanas Mora, muy conservadoras, no aprobaban (257). Además de las miembros de la Hermandad Blanca, Nicolás y Amanda son grandes

interesados en el espiritismo. De hecho, esta pareja se conoce en el molino en el que las hermanas Mora viven y organizan eventos formativos en las prácticas del ocultismo. Aunque Nicolás tiene una predisposición familiar hacia estas formas de religiosidad, lo que demuestra con sus viajes a lugares exóticos, Amanda lo introduce de lleno en el mundo del yoga y del consumo de marihuana para provocar la exaltación de la mente y la revelación del subconsciente, buscando llegar al estado de Nirvana, un hecho que permite relacionar de nuevo la novela de Allende con las teorías freudianas sobre la mente. Además, Amanda, a quien finalmente el consumo de drogas se le va de las manos, se caracteriza por una peculiar forma de vestir que se acerca mucho a la estética gótica que triunfa como movimiento social *underground* desde mediados de la década de 1970 y principios de la de 1980.

La mesa, un elemento presente en el fragmento que se ha presentado arriba, resulta fundamental en la realización de estas prácticas desde los inicios, pues a su alrededor se congregan los interesados y a través de ella se manifiesta el espíritu, bien con golpes, bien gracias a distintas técnicas de escritura automática, bien directamente a través de la médium (una mujer, por lo general) hablando por su boca, aunque con otra voz. En *La casa de los espíritus*, la mesa de tres patas es uno de los más importantes instrumentos de Clara en su comunicación con el Más Allá. Además, se dice que la mujer hacía levitar esta mesa, junto con otros objetos, tal y como se sabe que hacen pitonisas célebres desde tiempos inmemoriales. Esta mesa de tres patas no es invención de la autora, sino que, según cuenta, es otro de los elementos que su abuela utilizaba en su labor de médium. Un ejemplo ilustrativo de la importante presencia del elemento de la mesa en la novela es el siguiente pasaje: «La niña [Alba] participaba en las sesiones de los viernes, donde la mesa de tres patas daba saltos a plena luz del día, sin que mediara ningún truco, energía conocida o palanca» (Allende [1982] 2010, 329). La mesa de tres patas se configura como uno de los hilos conductores de la novela, siempre asociada a Clara, ya sea por su importante presencia en la casa, por las sesiones que organizaba o por su papel como pilar familiar. Allende (1986), una vez más en la entrevista con Rocha, sostiene que «donde está Clara es el mundo de la emoción, el mundo de la familia, es el mundo de los sentidos». Se construye así como un personaje necesariamente conectado con lo espiritual, con lo sobrenatural, porque ello es su esencia más real, puro sentimiento. Esa caracterización de Clara del Valle para el lector desde el principio de la novela se hace explícita a través del personaje de su nieta, pues, «para Alba la persona más importante en la casa y la presencia más fuerte de su vida era su abuela. Ella era el motor que ponía en marcha y hacía funcionar aquel universo mágico que era la parte posterior de la gran casa de la esquina» (Allende [1982] 2010, 328). No hace falta decir que el personaje de Clara tiene un papel muy similar al de Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*, ya que ambas mujeres son el gran apoyo y motor de su familia, ambas remodelan una gran casa a su gusto y según sus necesidades y, por último, ambas funcionan como introductoras del elemento sobrenatural de la mano del realismo mágico del que hablaba Carpentier. Sin embargo, Clara del Valle tiene ventaja, ya que sus poderes de médium le permiten estar siempre al tanto de los peligros que corren sus seres queridos, así como el destino del conjunto familiar.

Su persona se caracteriza por las revelaciones prodigiosas, ya se trate de espíritus o de la adivinación del futuro a través de sus muy comunes presagios. De hecho, el presagio es otro de los elementos que hilan la novela, presente en dos niveles. Por una parte, las voces narradoras, sea la de Alba, sea la de Esteban Trueba, hacen referencia constantemente a presagios que Clara ha tenido y que ha expresado verbalmente, bien oralmente a sus coetáneos, bien en sus *cuadernos de anotar la vida*. Pero, por otra, la propia narración es un continuo adelanto de hechos que de algún modo destripan lo que

ocurrirá más adelante. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento, que se encuadra justo después del relato del nacimiento de la niña Alba: «Tantas veces lo soñó, que fue una sorpresa (para Alba) cuando muchos años después tuvo que ir a reconocer el cadáver del que creía su padre, en un depósito de la Morgue Municipal» (312). En el personaje de Clara, se reúnen, por tanto, todos o, por lo menos, los más importantes, principios del espiritismo que Ugarte de Ercilla expone en su libro, los cuales están presentes en la historia de la humanidad desde los tiempos que se narran en «el Deuteronomio, el Levítico, y otros libros del Antiguo Testamento» (Ugarte de Ercilla 1916, 12). Algunos de estos principios, prácticas o herramientas que se nombran en la novela son, como ya se ha indicado, los aparecidos, la mesa de tres patas, los presagios y la telepatía. Pero también hay ejemplos explícitos de lo que ocurría en las sesiones que la protagonista organizaba:

Las comunicaciones de Clara con las almas vagabundas y con los extraterrestres, ocurrían mediante la telepatía, los sueños y un péndulo que ella usaba para tal fin, sosteniéndolo en el aire sobre un alfabeto que colocaba ordenadamente en la mesa. Los movimientos autónomos del péndulo señalaban las letras y formaban los mensajes en español y esperanto (Allende [1982] 2010, 314)

Se observa que en este pasaje aparecen dos elementos que ya utilizaban los espiritistas de la Antigua Roma: el péndulo y el abecedario. También aparece el esperanto y el elemento onírico, tan relevante para el presagio espiritista como para el desencadenamiento de lo sublime, como ya se ha referido en el Capítulo 1 de este estudio. En otras ocasiones se nombran, por ejemplo, «la capacidad de adivinar el porvenir en las hojas del té» (212), así como los horóscopos y la astrología, aunque esto último quizá más vinculado a Nicolás que a Clara.

Por su parte, España es una nación profundamente marcada por los valores del catolicismo. Resulta curioso observar que, en toda Europa, pero en España en particular, la religión trae consigo salvación y consuelo para las penurias de la vida terrenal, pero también miedo, derivado tanto de los posibles castigos que se les infligirán a los pecadores en la otra vida como el recuerdo de las condenas y terribles torturas aplicadas a la población en tiempos de la Inquisición (Glandinning [1994] 2006, 110). A este respecto, es necesario recordar que España es un estado aconfesional solo desde la Constitución de 1978, ya que la Iglesia Católica fue un pilar fundamental para el régimen franquista y, de hecho, se usó para legitimar la dictadura, controlar la sociedad y construir un nuevo orden social desde los valores del nacionalcatolicismo. Esto, naturalmente, reforzó la consideración de gran parte de la sociedad sobre la religión como de las élites y como herramienta de control, por lo que no ha dejado de vincularse al miedo. Las clases populares, aun siendo profundamente católicas, añadieron al catolicismo impuesto sus creencias propias, paganas, las mitologías autóctonas de sus respectivas regiones, y esto es lo que se refleja en *Carcoma* de forma magistral a través del personaje de la abuela, una mujer que, aunque a priori sigue la fe católica, lo hace de una manera muy personal, pues realiza una labor de hechicera en el pueblo, dedicando maldiciones y haciendo atados. Es desde este lugar desde donde se introduce, por tanto, el espiritismo en la novela de Martínez.

Aunque las prácticas del espiritismo, como ya se ha visto, no pueden resultar ajenas a la Península debido a su pasado greco-romano, la posterior fuerza que ejerció la Iglesia las desplazó en gran medida. Sin embargo, con el resurgir del espiritismo a partir de las reuniones de las hermanas Fox, y su auge en Europa, según Ugarte de Ercilla (1916, 31) se popularizó en España en los años que rodean la Revolución Gloriosa y muchas de sus prácticas y valores siguen vigentes en el siglo XXI. El caso de *Carcoma* en cuanto a

lo que religiosidad se refiere puede resultar más interesante que el de *La casa de los espíritus*, ya que no termina de encajar en la historia del espiritismo que ofrece Ugarte de Ercilla. Esto puede deberse a la antigüedad del texto de Ugarte, que data de 1916, pero también a lo que se ha expuesto acerca de la particular religiosidad del rural español. Si en *La casa de los espíritus* el lector es testigo de la práctica de un espiritismo globalizado cuyas creencias puede compartir o no, pero, en todo caso, no le resultan del todo ajenas, en *Carcoma* se le ofrece una visión microscópica sobre la vivencia de la religión y la espiritualidad en un lugar geográfico muy determinado. Al igual que en la novela de Allende, lo espiritual es insertado en *Carcoma* a través del personaje de la abuela. Sin embargo, en este caso la abuela no es una médium, no hay el elemento de la tertulia, ni sesiones de espiritismo, sino que se retrata la imagen tradicional de la bruja. María Gómez Alonso expone en su tesis doctoral «Formas y lenguajes de la brujería en la Castilla interior del siglo XVIII: Imágenes y realidad en contraste» que en el *Diccionario de Autoridades* se define *bruxa* de la siguiente manera: ‘comunmente se llama la muger perversa, que se emplea en hacer hechizos y otras maldades, con pacto con el demónio, y se cree, ù dice que vuela de noche. Díxose assi por analogía de la Bruxa ave nocturna’ (Gómez Alonso 2018, 37). Sin embargo, *hechicera* (en femenino) aparece en las entradas correspondientes a *embustes*, *lamia* y *pytonissa*, de modo que se relaciona con las prácticas adivinatorias. Sea como fuere, está claro que la mujer que se dedicaba a la hechicería o brujería despertaba la desconfianza de las autoridades, así como de gran parte de la población, lo que queda patente por el conocimiento de la famosa quema de las brujas de Salem, aunque España no se quedó atrás, pues en 1916 se documenta el auto de fe que llevaría a procesar a un gran grupo de personas vinculadas a la brujería en Zugarramurdi. En realidad, las brujas eran mujeres que, lejos de estar relacionadas con el diablo, conocían técnicas curativas naturales que les permitían ayudar a quienes lo necesitaban. Este conocimiento médico rudimentario se encontraba muy mediado por supersticiones y creencias paganas, de modo que también realizaban hechizos, es decir, fórmulas rituales con el fin de conseguir algo, por los que generalmente cobraban. Al mezclarse con el cristianismo, estas formas de magia tradicionales que fundamentalmente se basan en pedir favores a un ente desconocido, sea el diablo o la naturaleza, se trasladan a Dios, la Virgen y los santos. La abuela de *Carcoma* es una perfecta representación de este fenómeno. Ella explica, además, que su sistema de creencias se fundamenta en su propia practicidad, de modo que

que me perdone la Virgen pero yo a veces pienso que Dios no existe porque si existiese cómo no se iba a llevar a esos desgraciados al cielo, que no habían hecho nada en su vida más que pasar hambre y reventarse a trabajar pa otro. Los santos y los ángeles sí sé que existen porque los he visto con estos ojos, y a la Virgen le tengo devoción porque me ha cumplido todas las promesas [...] Pero cómo va a haber un Dios que mande a esta gente al infierno (Martínez 2021, 32)

La abuela cree en la Virgen porque le cumple las promesas y en los santos y los ángeles porque los ha visto, pero no cree en el Dios todopoderoso y clemente que le ofrece la Iglesia porque la realidad de la vida se hace demasiado dura como para que exista un dios de semejantes características. Hay otro momento en la novela en el que se refleja muy fielmente la relación que las mujeres de la generación de la guerra mantenían con el santoral, paganizándolo de modo que cada a penuria de la vida cotidiana se le asociaba un santo redentor:

Ay, Benito, aléjame este mal de la casa y yo te hago una novena de rodillas, le rezaba al santo, aléjame y yo te subo a la ermita descalza. Pero en vez de irse las sombras crecían. Tampoco se las llevó San Cipriano, que protege de las hechicerías, ni San Alejo, que guarda de los

enemigos y las envidias, aunque mi madre les pedía cada noche. Llévate estos demonios  
Cipriano mío. (40)

Como se ve, la religiosidad que se retrata en *Carcoma* guarda similitudes con la espiritualidad que refleja Allende basadas en la común figura de la abuela; sin embargo, ambos sistemas de creencias populares distan mucho en algunos matices, sobre todo en el carácter más universal que se observaba en la novela latinoamericana, el cual se augura imposible en el caso de la española. Además, en *La casa de los espíritus* no se detecta esa enorme presencia de la Iglesia que sí destaca en *Carcoma*, pues en la novela de Allende, aunque se hacen referencias a la religión católica, sobre todo al principio, esta se concibe como algo completamente independiente del espiritismo que reinará en la casa de la esquina. En el Capítulo 1 se hace una alusión a la Semana Santa y se presenta al Padre Restrepo, un cura jesuita «famoso por su oratoria desenfrenada» (Allende [1982] 2010, 50) que sembraba el terror entre sus seguidores, pues «el mismo Satanás era descrito hasta sus más íntimas anomalías con el acento de Galicia del sacerdote, cuya misión en el mundo era sacudir las conciencias de los indolentes criollos» (51). Sin embargo, también se dice que «Severo del Valle (padre de Clara) era ateo masón» y que «su esposa Nívea prefería entenderse con Dios sin intermediarios, tenía profunda desconfianza de las sotanas y se aburría con las descripciones del cielo, el purgatorio y el infierno» (51). De esta forma se desacredita al comienzo de la narración el papel de la Iglesia, cuya autoridad se traslada a la figura de Clara del Valle en el microuniverso que se va diseñando.

La constante presencia de las formas de espiritualidad popular que se han venido exponiendo hasta ahora permiten vincularla al concepto bajtiniano de carnavalización, ya que dichas formas suponen una subversión de valores tanto intra- como extra-novelescos: las formas del espiritismo mostradas en *La casa de los espíritus* y la nueva religiosidad reflejada en *Carcoma* «son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana» (Bajtín [1965] 1987, 6). Bajtín considera el folclore como una manifestación de la cultura popular que se opone a las estructuras oficiales y jerárquicas, por lo que es posible inscribir dentro de él las formas populares de religiosidad. En el folclore se encuentra una visión del mundo colectiva, abierta y dinámica, caracterizada por su carácter carnavalesco, que celebra lo grotesco, lo corporal y lo exagerado, y que permite una libertad expresiva que puede interpretarse como fantástica, pues trasciende las limitaciones de la realidad oficial. Bajtín analiza en su ya citada *Teoría y estética de la novela* cómo las formas de literatura popular, propias del folclore, como los cuentos, las leyendas y las tradiciones orales influyen en la literatura culta, en la que la «fantasía del folclore» se manifiesta a través de la creación de mundos alternativos donde las leyes de la realidad cotidiana se suspenden, permitiendo una exploración de lo humano desde la exageración, lo paródico y lo utópico. Además, desde la perspectiva del dialogismo, el folclore es un espacio polifónico en el que la fantasía no supone un escape de la realidad, sino una forma de imaginar y negociar significados colectivos, de modo que las historias fantásticas del folclore, como las que aquí se analizan, no son meras invenciones, sino expresiones de la experiencia comunitaria que desafían las narrativas oficiales.

Así, la espiritualidad y la religiosidad, como expresiones de la intimidad humana con potencial comunitario, son ejes centrales en *La casa de los espíritus* y *Carcoma*. En ambas obras, lo sobrenatural se integra naturalmente en la cotidianidad, reflejando preocupaciones humanas universales sobre la vida, la muerte y lo desconocido. En *La casa de los espíritus*, Allende fusiona el espiritismo con una identidad latinoamericana marcada por el realismo mágico y elementos góticos, donde lo fantástico surge de la exuberancia natural y las emociones compartidas, como destacaba Carpentier. Por el contrario, *Carcoma* retrata la religiosidad popular española, que mezcla catolicismo con

creencias paganas, encarnada en la abuela como hechicera, cuya espiritualidad rural desafía la autoridad eclesiástica y refleja un sincretismo histórico. Esta cuestión resulta enriquecedora para la actual teoría de la novela porque no existen estudios —al menos, no se han encontrado para la elaboración de este trabajo— que versen sobre la espiritualidad propia del rural español en la literatura; del mismo modo, resulta una revalorización de la religiosidad popular y una suerte de evolución con respecto a lo que Ugarte de Ercilla trataba en su obra a principios del siglo pasado. Ambas novelas encarnan la carnavalización bajtiniana, subvirtiendo estructuras oficiales mediante la celebración de lo grotesco y lo fantástico. Así, estas obras convierten lo fantástico en una expresión de la experiencia comunitaria, desafiando narrativas dominantes y afirmando identidades culturales —latinoamericana en Allende, española en Martínez— mediante la riqueza del imaginario popular.

### 3. Feminismo atravesado por la conciencia de clase

En el Capítulo 1 de este estudio se establece la forma en que el género gótico sigue funcionando en la literatura contemporánea desde la actualización de su principal rasgo, es decir, el cronotopo del castillo, convirtiéndose en neogótico. En el Capítulo 2 se realiza un breve análisis acerca de cómo este género ofrece muy buenas herramientas para que el ser humano exponga sus grandes preocupaciones, lo cual se refleja en primera instancia en la relación que establece con la muerte y con aquello que atañe a las formas de religión. Continuando en esa dirección, en este Capítulo 3 se lleva a cabo un estudio sobre cómo el reflejo de las preocupaciones va más allá, convirtiendo la estética del género (neo)gótico en el marco perfecto para abordar temas subversivos e incómodos, que no solo forman parte de la esfera íntima o privada, sino que trascienden la esfera pública. A este respecto se ha elegido la perspectiva feminista para llevar a cabo un análisis a partir de las propuestas de Adriana Lía Goicochea, María Gabriela Rodríguez y Natalia Puertas (2019), por un lado, y Miriam López Santos (2008), por otro.

Se ha hablado de un «gótico femenino» que permite dar a conocer los deseos sociales y sexuales de las mujeres (papel de la autora) y que resulta un apoyo para los sentimientos encontrados que estos deseos habitualmente desatan (papel de la autora y la lectora). De esta forma, se ha llevado a cabo en el gótico femenino la crítica más radical del poder masculino, la violencia y la sexualidad depredadora. En este contexto, el terror vendría dado de la desventaja femenina y horrores sociales como la violación o el incesto, tan comunes en los relatos góticos desde sus inicios, así como del retrato de un control amenazador de un antagonista masculino. Se ha visto ya que tanto en *Carcoma* como en *La casa de los espíritus* el papel de las mujeres es esencial, pues la abuela y Clara del Valle son quienes introducen el elemento sobrenatural en la trama. Pero, además, se debe tener en cuenta que ambas novelas son literatura escrita por mujeres, que goza de sus propias reivindicaciones y características. En las dos novelas objeto de estudio se realiza una clara crítica feminista a la sociedad de la que son producto, que no deja de ser una, la misma, en el contexto del mundo hispano-*latino*. Aunque lo fácil de su comprensión pueda provocar el efecto de que esta crítica es vaga y superficial, en realidad, tanto en *La casa de los espíritus* como en *Carcoma* el feminismo se encuentra íntimamente ligado a la conciencia de clase, sobre todo en la novela de Martínez, en la que este elemento se explicita constantemente. También en ambas obras se observan referencias a los conceptos de espacio privado/íntimo y espacio público y, en la novela de Allende, está presente lo *queer* de la mano del personaje de Férula.

Una de las actualizaciones que permite la evolución del modo gótico al neogótico es que la heroína deja de ser «símbolo e imagen suprema de todas las bondades y virtudes del ser humano, tales como la belleza suma, la candidez o la virginalidad» (López Santos 2008, 201). Aunque esto sigue presente en personajes como Rosa, la bella, las verdaderas protagonistas de la historia —Clara del Valle y la abuela— se configuran más bien como la anti-heroína, lo cual puede observarse desde el análisis presentado anteriormente acerca de su similitud con la imagen de la bruja. Las mujeres del relato gótico eran personajes pasivos sobre los que se depositaban sucesos terribles o cuya presencia desataba la ocurrencia de dichos sucesos; podían ser sobrenaturalmente bellas como Berenice o las mujeres vampiro de Bram Stoker o tener un aspecto tan horrible que desatase el terror solo con mirarlas, como ocurre con la bruja de los cuentos populares eslavos, Babá Yagá, cuya horripilancia, condicionada en gran medida por su vejez, se ha extendido al imaginario europeo o, incluso, occidental. López Santos indica que en la novela gótica tradicional el personaje femenino «aparece [...] en un segundo plano a expensas de las maldades del verdadero protagonista, el villano» (201), sin embargo, lo que se observa

en el neogótico a través del análisis de *La casa de los espíritus* y *Carcoma* es la reversión de esta evidencia, ya que en ambos casos el personaje femenino es protagonista, como víctima, pero ocupando un papel activo que viene marcado, sobre todo en el caso de la novela de Martínez, por la venganza. La conversión de la mujer en protagonista, por tanto, conlleva un cambio de perspectiva, pues ahora la víctima, femenina de una figura masculina, es el foco de la obra y desde sus ojos se relata la historia del villano.

Ya se ha abordado la cuestión del estilo narrativo en ambas novelas, que funciona en pro del desencadenamiento de lo sublime. En cuanto al tema que se trata actualmente se hace necesario hablar, como ya se ha adelantado, de la cuestión de la focalización que se ofrece en cada una de las obras. En *Carcoma*, como se ha visto, las voces narrativas son la de la abuela y la nieta de manera intercalada, y cada una de ellas funciona como foco en los respectivos capítulos que les corresponde narrar, con excepción de los fragmentos en los que la abuela relata escenas de la vida de sus padres, en las que los focos serán ellos. El hecho de focalizar en los protagonistas de las anécdotas narradas funciona a favor de la empatía del lector, que fácilmente se pone en la piel del personaje. En el capítulo 2 (Martínez 2021, 33-38) la abuela explica, sin perder su voz, cómo su padre construyó la casa familiar «prosperando» desde la miseria hasta llegar a gozar de una posición de clase media gracias al sufrimiento de las mujeres de las que se rodeó. El bisabuelo pertenecía a una familia de clase obrera en la más absoluta pobreza, pues vivía en una de las muchas cuevas habitadas de la montaña, un lugar despreciado precisamente por su asociación a la miseria. Este hombre desarrolló un gran odio hacia su propia identidad, determinada por el lugar espacial que ocupaba, y ese odio evolucionó hacia el deseo de convertirse en aquello que consideraba superior, es decir, miembro de la clase media-alta. Sin embargo, la falta de medios y, sobre todo, su ambición desmedida y su fuerte desprecio hacia su clase, lo empujaron a medrar a través de la violencia, violencia que ejerció sobre el único grupo social que le ofrecía la posibilidad de hacerlo de forma tradicionalmente aceptada y perpetuada por el patriarcado: las mujeres. De este modo, engañó a unas cuantas que no tenían nada que perder engatusándolas con amor fingido para ir atrapándolas una a una en lo que se convertiría en el precario prostíbulo del pueblo.

primero fue la Adela [...] Adela solo era una niña tonta que nunca había tenido nada bonito [...] La Adela se creyó todo lo que mi padre le decía. [...] Con la Felisa fue más difícil [...] ya no era una niña [...] Pero Felisa estaba sola [...] no creyó a mi padre pero quiso creerlo, y al final esas dos cosas se parecen mucho. [...] La María, que se fue de casa después de una paliza de su padre que la dejó coja. La Joaquina, a la que llevó su propia madre porque en su casa había demasiadas bocas. (34-36)

Estas cuatro mujeres fueron las primeras, solo unos ejemplos, pero a través de ellas se ve perfectamente el problema de base que atraviesa la existencia de la mujer pobre, muy semejante a la subalternidad de la que habla Gayatri Chakravorty Spivak en su ensayo *Can the Subaltern Speak?* (1988). En este contexto la raza no interviene, pero la mujer es de igual modo doblemente sujeto subalterno: primero por ser su género, inferior al hombre, y segundo por su clase social, pobre frente al rico. Tal como indica Violeta Ros Ferrer en «Reparación, catarsis y venganza. Un análisis de *Carcoma*, de Layla Martínez», la combinación de la violencia de género y de clase da lugar a la posibilidad de hablar de violencia política, lo que da cuenta del paso de lo privado a lo público, la trascendencia social de los problemas que atraviesan al ser humano (Ros Ferrer 2023, 95). El bisabuelo, pobre como las mujeres sobre las que ejerce el proxenetismo, aprovecha su posición de hombre para enriquecerse a costa del maltrato, reafirmando en cierto modo su superioridad, que en su ideario y en el de la sociedad de la época se considera «natural» o, al menos, está normalizada. Sin embargo, no deja él mismo de ser inferior a ojos de

aquellos que siempre pertenecieron a clases más altas, algo de lo que es plenamente consciente: «el negocio habría dado para más, pero mi padre sabía que los ricos detestan la avaricia de los pobres» (Martínez 2021, 37). Este conocimiento hizo que nunca traspase cierto límite, pues sabe que aquellos pertenecientes a las clases acomodadas desde su nacimiento jamás lo verán como uno de los suyos. Es el ejercicio de una violencia heredada y aceptada lo que permite al bisabuelo de *Carcoma* salir de la pobreza, levantar un negocio, el de la prostitución, y construir la que sería la casa familiar. Sin embargo, en la historia de esta familia la venganza articula la novela a través del tercer crimen cometido por las mujeres junto con la casa. La abuela no sabe por qué su madre se casó con su padre, ya que sabía quién era y a qué se dedicaba, la clase de persona que era. Lo que sí sabe es que «se arrepintió en seguida» (38), cuando comprende que la casa que ha sido su regalo de bodas no es más que una cárcel en la que está condenada a pasar el resto de su vida, igual que las prostitutas. La casa se construye sobre odio y sufrimiento, y ello provoca que desarrolle una particular relación, sobrenatural, con las mujeres que la habitan. Como se vio en el Capítulo 1 de este estudio, la casa se abalanza sobre ellas, hace ruidos que las atormentan e incluso provoca que se les caigan los dientes; en resumen: las corrompe con carcoma. No obstante, considero que es posible interpretar la carcoma, al contrario de lo que ocurre con la humanización de la casa de forma física, como un sentimiento heredado que crece dentro de cada generación de mujeres desencadenando un suceso terrible. El odio trasladado del bisabuelo a su esposa, mezclado con el deseo (o la necesidad) de venganza y catarsis, conformarían la carcoma que se come por dentro a aquella, siempre mujer, que la siente en las entrañas. La carcoma crece dentro de quien la lleva hasta que provoca un acto de venganza hacia el género masculino: en este sentido se habla «de tres crímenes cometidos en tres momentos históricos distintos que obedecen, en realidad, a una misma lógica: la lógica de la venganza» (Ros Ferrer 2023, 92). En todos ellos participa la casa familiar de forma activa, engullendo a sus víctimas.

El primer crimen, a partir del cual se configuran los otros dos, es el cometido por la bisabuela. Su marido, tan violento con las mujeres, pero cobarde para todo lo demás, levanta en su casa un habitáculo con un agujero para que su mujer le pase la comida mientras en el exterior se desarrolla la Guerra Civil. Cuando ya no quedan hombres vivos en el pueblo,

entonces las sombras le susurraron algo a mi madre. Le metieron en la cabeza una de esas ideas suyas. Esa noche, cuando cayó dormido, ella tapó con ladrillos y argamasa el hueco que quedaba. Al cabo de unos días dejaron de oírse sus gritos. Mi padre se convirtió en una sombra más de la casa. (Martínez 2021, 43)

En ese momento, la bisabuela está embarazada y, según cuenta su hija, es entonces cuando a ambas les penetra la carcoma que transmiten en los genes a las siguientes generaciones de mujeres. Esta acción aparentemente impulsiva y grotesca parece un recuerdo de la histeria femenina del XIX, elemento habitual en la novela gótica, pero también en otro tipo de relatos, como *The Yellow Wallpaper*, Charlotte Perkins Gilman, un relato 1892 cuyo tema principal es precisamente el tratamiento de la falsa dolencia femenina y sus consecuencias psicológicas. Esto da buena cuenta del importante papel que ocupa la crítica social, especialmente la feminista, en este tipo de relato. El segundo crimen es una respuesta al asesinato de la hija-madre: la casa engulle a un hombre que parece inocente pero que «aparece en una vieja fotografía que lo relaciona, junto con otros hombres del pueblo, con la desaparición de la mujer» (Ros Ferrer 2023, 93). La última de las

venganzas explícitas<sup>6</sup> de *Carcoma* es su *leitmotiv*: la abuela, la nieta y la casa se confabulan en silencio para acabar con la historia familiar de los Jarabo, los mayores terratenientes del pueblo, opresores por excelencia de la mujer trabajadora. Esta última venganza es, por tanto, política. La nieta comienza a trabajar para esta familia como parte del servicio doméstico, cuidando a un hijo pequeño, hasta que un día le abre la puerta dejando que el niño se vaya solo y desaparezca para siempre. Al final de la novela es cuando se descubre que este acto fue intencionado y que la abuela siempre fue conocedora de ello, pero, además, se revela uno de los secretos de la casa familiar: quitando un ladrillo de los que cierran el habitáculo en el que el bisabuelo fue emparedado se pueden ver, además de su cadáver, otros dos: el del hombre que el armario engulló al principio de la historia como segundo crimen y el del niño a quien la nieta había hecho desaparecer. Este tercer crimen «busca —y logra— restituir la justicia que le ha sido negada a esa saga de cuatro mujeres que habitan la casa» (Ros Ferrer 2023, 94) y, si se me permite, funciona alegóricamente como justicia para todas las mujeres a nivel mundial, ya que el pueblo de Cuenca que se representa en *Carcoma* funciona, al igual que la sociedad de *La casa de los espíritus*, como un micro-universo.

La crítica feminista presente en la obra de Allende es de otro tipo y no está relacionada con la memoria histórica, aunque tampoco se encuentra del todo desvinculada de lo político, ya que en algunas ocasiones la violencia machista viene determinada por cuestiones de género y de poder. En este caso la focalización también juega un papel fundamental. Si en *Carcoma* el personaje a quien le corresponde narrar cede la perspectiva, pero no la voz, a otro para relatar ciertos acontecimientos, en *La casa de los espíritus* también se le cede la voz. Así, durante la mayor parte de la novela la voz narradora se corresponde con el personaje de Alba Trueba, quien relata la historia que su abuela documentó en sus *cuadernos de anotar la vida*, por tanto, a través de los ojos de Clara del Valle; pero, en algunos casos, quien habla, desde su propia perspectiva, es Esteban Trueba. Este hecho resulta una rareza en el gótico femenino en la medida en que se le da voz a uno de los villanos. La lectora vive su evolución, aunque sea decadente, e incluso puede llegar a enternecerse cuando, al final de sus días, en lugar de morir débil y solo, tal y como había augurado Férrula, lo hace, aliviado, entre los brazos de su nieta Alba. En *Carcoma* la violencia viene determinada sobre todo por el discurso narrativo, es decir, por la técnica discursiva y por el léxico utilizado, cuya agresividad incomoda al lector. Sin embargo, no hay en la novela de Martínez escenas terroríficas por lo detallado de su descripción, de modo que esta obra se aleja del naturalismo. Con *La casa de los espíritus* ocurre lo contrario. El lenguaje es mucho más amable, pero se relatan varias escenas de violencia con la crudeza propia del naturalismo, tal vez influencia de la lectura de obras como *El matadero*, de Esteban Echeverría, por parte de la autora.

Esteban Trueba dista mucho del bisabuelo de *Carcoma*, pues pertenece por nacimiento a las clases acomodadas, un puesto que asegura al contraer matrimonio con Clara del Valle. Desde esta posición privilegiada somete a todo el que le viene en gracia, partiendo de la base de que para actuar de este modo hay que poseer una maldad natural, como ocurre con el bisabuelo de *Carcoma*. En primer lugar, ejerce una tiranía brutal sobre los campesinos que habitan su hacienda, Las Tres Marías, cuando decide ponerla en marcha de nuevo. Lo que Esteban Trueba cuenta acerca de su dirección de la hacienda no incluye, sin embargo, la parte más sórdida del ejercicio de su autoridad, que es relatada por su nieta Alba, quien expone cómo «fue convirtiéndose en un bárbaro<sup>7</sup>» (Allende

<sup>6</sup> Explícitas porque la propia novela es una venganza/respuesta a la falta de memoria histórica que se da en España con respecto al contexto sociopolítico del siglo XX.

<sup>7</sup> Podría desarrollarse en este punto la cuestión del binomio barbarie-civilización/rural-urbano, presente en obras como *María*, de Jorge Isaacs, o *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán.

[1982] 2010, 104). Llegado un punto de su vida, «su sentido práctico le indicó que tenía que buscarse una mujer» (105), pero comienza a buscarla desde la violencia que caracteriza todas sus acciones. Su primera víctima es una campesina de quince años llamada Pancha García; el patrón sale en su búsqueda un día al caer el sol, montado sobre su caballo «se acercó al trote hasta colocarse a su lado, ella lo oyó, pero siguió caminando sin mirarlo, por la costumbre ancestral de todas las mujeres de su estirpe de bajar la cabeza ante el macho» (106). A continuación, se describe la violación de Pancha García, que «no se defendió, no se quejó, no cerró los ojos. Se quedó de espaldas, mirando el cielo con expresión despavorida» (106). Especialmente relevante es el hecho de que después de este lance, el amo dispone que la muchacha empiece a trabajar en la casa patronal, igual que ha hecho su madre. Esto da cuenta de la anteriormente tratada violencia de clase; en este sentido, las mujeres maltratadas por el bisabuelo de *Carcoma* y Pancha García, a quien Trueba viola recurrentemente, son iguales. De esas violaciones nace un niño, llamado Esteban García en recuerdo de que es hijo del patrón. Posteriormente,

el mal carácter de Trueba se convirtió en una leyenda y se acentuó hasta llegar a incomodarlo a él mismo. [...] También se acrecentó su concupiscencia. No pasaba ninguna muchacha de la pubertad a la edad adulta sin que la hiciera probar en el bosque, la orilla del río o la cama de hierro forjado. Cuando no quedaron mujeres disponibles en Las Tres Marías, se dedicó a perseguir a las de otras haciendas, violándolas en un abrir y cerrar de ojos [...] No se preocupaba de hacerlo a escondidas, porque no le temía a nadie. [...] La fama de su brutalidad se extendió por toda la zona y causaba envidiosa admiración entre los machos de su clase. (112)

Esteban García tiene un hijo con su mismo nombre, que hereda la maldad de su abuelo, así como un rencor brutal y deseo de venganza (*carcoma*) hacia la familia Trueba. Por ese motivo, con el paso del tiempo se convierte en la pesadilla de Alba, a quien atormenta en tres períodos de su vida: primero cuando en su infancia la sienta en su regazo, manoseándola y obligándola a tocarle el pene; después, cuando la niña tiene catorce años, le roba su primer beso:

Sintió una sensación caliente, brutal, la piel áspera y mal afeitada le raspó la cara, sintió su olor a tabaco rancio y cebolla, su violencia. La lengua de García trató de abrirle los labios mientras con una mano le apretaba las mejillas hasta obligarla a despegar las mandíbulas. Ella visualizó esa lengua como un molusco baboso y tibio, la invadió la náusea y le subió una arcada del estómago, pero mantuvo los ojos abiertos. Vio la dura tela del uniforme y sintió las manos feroces que le rodearon el cuello y, sin dejar de besarla, sus dedos comenzaron a apretar. Alba creyó que se ahogaba y lo empujó con tal violencia que consiguió apartarlo. (375-276)

Por último, con el estallido de la guerra, Esteban García aprovecha su posición de carabinero para arrestar a Alba, torturarla y violarla repetidas veces. Estas acciones se retratan como la venganza del nieto fruto del abuso sexual del patrón, un castigo para el violador primigenio. Sin embargo, las víctimas siempre son mujeres inocentes, y no los actores del crimen; de este modo se refleja cómo la mujer es concebida como un medio para conseguir un objetivo, sea este positivo, como el nacimiento de los hijos, o negativo, como el castigo hacia alguien.

Volviendo al patrón, el abuso de Esteban Trueba para con la mujer no se queda en la violación de las campesinas de la hacienda, que no dejan de ser doblemente subalternas, sino que termina por mostrar esa clase de violencia con su mujer y su hija. Su furia se desata precisamente cuando descubría a Blanca volviendo de un encuentro con su amante, Pedro Tercero García, una noche en la hacienda: «Al ver a su hija, Esteban Trueba no pudo contener su mal carácter y se le fue encima con el caballo y la fusta en el aire, la

golpeó sin piedad, propinándole un azote tras otro, hasta que la muchacha cayó y quedó tendida inmóvil en el barro» (246). Después de lavar y hacerle las curas a su hija, Clara habla con su marido, quien le echa la culpa por «haber criado a Blanca sin moral, sin religión, sin principios, como una atea libertina, peor aún, sin sentido de clase» (247)<sup>8</sup>. Este parlamento pone de relieve la influencia de la religión católica y de las ideas tradicionales en la vida de las personas, influencia que destaca negativamente en cuanto a la consideración de la mujer. La discusión entre Clara del Valle y Esteban Trueba termina con el hombre arremetiendo contra su mujer, que «se desplomó con un grito» (247), pierde los dientes y lleva de por vida el recuerdo de esa paliza. Al caer Clara al suelo, «Esteban pareció despertar de un trance, se hincó a su lado, llorando, balbuciendo disculpas y explicaciones» (247), y desde ese momento, en el que agradece a la única persona que parece importarle realmente, empieza a cambiar levemente su actitud, aunque deja que su ternura se manifieste únicamente con su nieta Alba, hija no reconocida de Pedro Tercero. Finalmente, Esteban Trueba no muere tal y como su hermana Férua ha augurado y él teme, como un perro, solo y encogido, reducido a lo más miserable, sino «apaciblemente en mis brazos (Alba) confundíéndome con Clara y a ratos con Rosa, sin dolor, sin angustia, consciente y sereno, más lúcido que nunca y feliz» (470). La muerte del maltratador produce en el lector sentimientos encontrados, ya que, por una parte, uno puede considerar que no es la muerte que merece después de haber basado su vida en causar sufrimiento a los demás. Sin embargo, por otra parte, en la última etapa de su vida, el senador Trueba muestra su parte más humana con su nieta y confiesa haber sido infeliz durante todos esos años en los que no conoce la bondad. Por eso, el lector es capaz de empatizar con el sentimiento de pena y miseria, lo cual es muestra de la compleja y paradójica que es la mente humana y, además, del buen medio de expresión de emociones múltiples y contradictorias que resulta la estética del género (neo)gótico.

En conclusión, se ha analizado cómo el género (neo)gótico resulta un vehículo poderoso para explorar preocupaciones humanas profundas, especialmente desde una perspectiva feminista. En *La casa de los espíritus* y *Carcoma*, el neogótico trasciende el cronotopo tradicional del castillo, utilizando la estética gótica para abordar temas subversivos como la violencia de género, la opresión de clase y los horrores sociales. Estas obras, escritas por mujeres, destacan por su crítica radical al poder patriarcal, centrando a las protagonistas femeninas como figuras activas, a menudo anti-heroínas, que desafían el rol pasivo de la mujer en el gótico clásico. Personajes como Clara del Valle y la abuela en *Carcoma* introducen elementos sobrenaturales y encarnan la resistencia frente a la opresión masculina, simbolizada por antagonistas como Esteban Trueba y el bisabuelo. La focalización narrativa en ambas novelas refuerza la empatía hacia las protagonistas, permitiendo al lector experimentar su dolor y venganza. En la novela de Martínez, la alternancia entre las voces de la abuela y la nieta resalta la herencia de la carcoma, un sentimiento de odio y deseo de revancha transmitido intergeneracionalmente, que culmina en actos de violencia política contra el patriarcado y la opresión de clase. En *La casa de los espíritus*, la narración de Alba, basada en los cuadernos de Clara, contrasta con la voz de Esteban Trueba, mostrando su evolución desde un villano tiránico hasta un hombre vulnerable, lo que genera emociones contradictorias en el lector. Ambas obras vinculan el feminismo con la conciencia de clase, destacando la doble subalternidad de las mujeres pobres. El neogótico, al centrarse en protagonistas activas y críticas sociales, redefine la narrativa gótica, convirtiéndola en un espacio para la catarsis y la justicia frente a las injusticias históricas y sociales.

---

<sup>8</sup> Pedro Tercero García era uno de los campesinos de la hacienda.

## Conclusiones

El análisis comparado de *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, y *Carcoma*, de Layla Martínez, revela la vigencia y adaptabilidad de la estética literaria del (neo)gótico para abordar cuestiones sociales, políticas y humanas profundamente arraigadas en contextos culturales diversos. Ambas obras, aunque separadas por décadas y contextos geográficos, comparten una capacidad única para utilizar los recursos del (neo)gótico como herramientas narrativas que desentrañan las complejidades de la experiencia humana, particularmente en lo que respecta a la violencia, la opresión de género y clase y la memoria colectiva. Este trabajo ha demostrado cómo el (neo)gótico trasciende su origen romántico europeo para transformarse en un vehículo expresivo que refleja las particularidades de las realidades latinoamericana y española, evidenciando su potencial transatlántico.

En *La casa de los espíritus*, el (neo)gótico se entrelaza con el realismo mágico para explorar las dinámicas de poder en una sociedad patriarcal y clasista, utilizando la casa familiar como un cronotopo que encapsula la historia de opresión y resistencia de las mujeres de la familia Trueba del Valle. La presencia de lo sobrenatural, como los espíritus y las premoniciones de Clara, no solo es parte de lo gótico, sino que también sirve como un mecanismo para visibilizar las heridas sociales y políticas de América Latina, incluyendo la violencia de género y las desigualdades de clase y, además, es muestra irrefutable de la importancia de la identidad religiosa/espiritual. La narrativa de Allende, al incorporar elementos de lo ominoso descrito por Freud, como la ambigüedad y la revelación de lo oculto o el regreso de fantasmas del pasado, logra generar en el lector un sentimiento de inquietud que trasciende lo meramente estético para convertirse en una crítica social.

Por su parte, *Carcoma* representa una reinterpretación del gótico en el contexto de la España rural, específicamente en un pueblo de Cuenca, donde la casa familiar se convierte en un espacio de degradación y venganza. La obra de Martínez utiliza el fragmentarismo dialógico y la estética del neogótico para explorar la violencia estructural ejercida contra la mujer obrera, incorporando elementos del folclore y una espiritualidad anclada en las creencias populares. La revelación de los crímenes ocultos en la casa funciona como una metáfora de la justicia negada a las mujeres, no solo en el microcosmos del pueblo, sino como un reflejo alegórico de las luchas feministas a nivel global. Este enfoque neogótico, que ironiza y deconstruye los tropos tradicionales del género, permite a Martínez destacar la relevancia contemporánea del gótico en la narrativa española.

Desde una perspectiva transatlántica, ambas obras dialogan al compartir la casa como un espacio gótico que concentra las tensiones sociales y personales de sus personajes. En *La casa de los espíritus*, la casa de los Trueba es un símbolo de la opresión patriarcal y de clase, mientras que, en *Carcoma*, la casa de las protagonistas encarna un lugar de resistencia y catarsis frente a la violencia estructural. Esta convergencia espacial pone de manifiesto cómo el (neo)gótico se adapta a las particularidades culturales de cada región, manteniendo su capacidad para evocar lo ominoso y cuestionar las estructuras de poder. Además, la inclusión del realismo mágico en la obra de Allende y el folclore en la de Martínez resalta la conexión con el *habitus* de sus respectivas sociedades, en línea con las ideas de Cortázar sobre la relación natural del gótico con el contexto hispanoamericano, hecho que el presente estudio posibilita extender al contexto español (Ruíz Barrionuevo 2004).

El análisis también ha permitido identificar la evolución del género gótico hacia el neogótico, que resta importancia a la escenografía obsoleta del gótico clásico para

centrarse en las emociones humanas más profundas y en la crítica social (Cortázar 1973, 148). En este sentido, *Carcoma* y *La casa de los espíritus* representan casos paradigmáticos de cómo el neogótico latinoamericano y español contemporáneos reformulan los códigos del género para abordar problemáticas actuales. Se pretende cubrir el vacío teórico que existe en cuanto a la una caracterización estricta del género neogótico, pues se ha analizado cuál ha sido su evolución desde el gótico y cuáles son las algunas de bases comunes de las obras que se denominan neogóticas. Del mismo modo, sobre la base de lo presentado por Nigel Glandinning (1994) en su artículo, se ha realizado una actualización en cuanto al funcionamiento del género en la sociedad —española, pero también latinoamericana— de hoy, ya que dicho estudio solo analiza estas formas en la literatura española y europea del siglo XVIII. La incorporación de perspectivas feministas en ambas obras, especialmente en la representación de la mujer como agente de resistencia, subraya la relevancia del neogótico como un espacio literario para la reparación y la catarsis.

A pesar de los hallazgos, este análisis presenta ciertas limitaciones que deben ser consideradas. En primer lugar, debido a la limitación de espacio, el estudio se centra exclusivamente en dos obras, lo que restringe la posibilidad de extender las conclusiones a otras manifestaciones del (neo)gótico en la literatura latinoamericana y española. La inclusión de un corpus más amplio podría haber permitido una comprensión más completa de las tendencias del género en la literatura contemporánea. En segundo lugar, la perspectiva transatlántica provoca que el análisis de cada uno de los contextos sociopolíticos presentados sea breve, mientras que, si se hubiesen comparado dos obras producto del mismo contexto, este habría sido analizado en mayor profundidad. Por último, el presente estudio deja muchas puertas abiertas para continuar la investigación de ambas obras. Podría examinarse, por ejemplo, el marco proporcionado por la saga familiar o aplicar una perspectiva interracial, lo que sin duda enriquecería la comprensión del (neo)gótico en los términos que aquí se han propuesto.

En definitiva, este trabajo ha evidenciado que el (neo)gótico, en su dimensión transatlántica, no solo es una estética literaria, sino también una herramienta crítica que permite explorar las tensiones entre lo individual y lo colectivo, lo racional y lo emocional, lo visible y lo oculto. *La casa de los espíritus* y *Carcoma* demuestran que el (neo)gótico sigue siendo un marco idóneo para visibilizar temas tabús adaptándose a los contextos culturales de América Latina y España. La comparación de estas obras revela que este género no solo preserva la esencia inquietante del gótico clásico, sino que la enriquece con nuevas formas narrativas y temáticas que resuenan con las preocupaciones del siglo XXI, consolidando su lugar como un género vivo y en constante evolución.

## Referencias

- Acevedo Salinas, Alex Renato. 2023. «El Terror y el Horror como expresión de la sociedad latinoamericana: una lectura comparada entre *La casa de los espíritus* y *Nuestra parte de noche*». Tesis de grado. Universidad de Chile.
- Aguilar González, Metztlí Donají. 2023. «Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero». En *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*, editado por Berenice Romano Hurtado, 157-187. México: Editora Nómada.
- Allende, Isabel. (1982) 2010. *La casa de los espíritus*. España: Espasa Libros.
- Bajtín, Mijaíl. (1975) 1989. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela». En *Teoría y estética de la novela*. 237-411. España: Taurus Ediciones.
- Bajtín, Mijaíl. (1965) 1987. «Introducción. Planteamiento del problema». En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. 2-48. España: Alianza Editorial.
- Bennet, Caroline. 1998. «The Other and the Other-Worldly: The Function of Magic in Isabel Allende's *La casa de los espíritus*». *Bulletin of Spanic Studies* 75, nº 3: 357-366.
- Carretero Sanguino, Andrea. 2021. «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda». *Cuadernos de Aleph* 13: 169-185.
- Cortázar, Julio. (1975) 2019. «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». *Cahier du monde hispanique et luso-brésilien* 25: 145-151.
- Espinosa-Jácome, José T. 2008. «Herederás el tiempo: Cronotopía de *La casa de los espíritus*». *Texto Crítico* 12, nº 22: 67-85.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2021. «Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI». En *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, editado por Ana Gallego Cuiñas, 11-41. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- García Ródenas, Monserrat. 2024. «Una España vaciada, pero repleta de fantasmas: revival neogótico rural en *Carcoma*, de Layla Martínez y *El agua*, de Elena López Riera». *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* 51: 33-49.
- Glandinning, Nigel. (1994) 2006. «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII». *Anales de Literatura Española* 10: 101-115.
- Goicochea, Adriana Lía, María Gabriela Rodríguez y Natalia Puertas. 2019. «El modo gótico: una perspectiva para pensar lo humano». *Anuario Pilquen. Sección divulgación científica* 2, nº 2: 1-14.
- Gómez Alonso, María. 2018. «Formas y lenguajes de la brujería en la Castilla interior del siglo XVIII: Imágenes y realidad en contraste». Tesis doctoral. Universidad de Cantabria. 33-89.
- López Santos, Miriam. 2008. «Teoría de la novela gótica». *Estudios humanísticos. Filología* 30: 187-210.
- Martínez, Layla. 2021. *Carcoma*. España: Editorial Amor de madre.
- Medail, Ayelén. 2023. «Entre profecías, desastres ambientales y corporalidades desobedientes. Aspectos del neogótico latinoamericano en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana». En *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*, editado por Berenice Romano Hurtado, 187-215. México: Editora Nómada.
- Resina, Joan Ramon. (2019) 2022. «Transatlantic Studies: The Discipline that Thinks Itself Beyond its Threshold». En *Transatlantic Studies. Latin America, Iberia, and*

- Africa*, editado por Cecilia Enjuto-Rangel, Sebastian Faber, Pedro García-Cabo y Robert Patrick Newcomb. 30-42. Liverpool: Liverpool University Press.
- Romano Hurtado, Berenice. 2023. «Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica». En *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*, editado por Berenice Romano Hurtado, 9-41. México: Editora Nómada.
- Ronald, Ann. 1983. «Terror Gothic: Nightmare and Dream in Ann Radcliffe and Charlotte Bronte». En *The Female Gothic*, editado por Juliann E. Fleenor, 176-186. Montreal: Eden Press.
- Ros Ferrer, Violeta. 2023. «Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de Carcoma, de Layla Martínez». *Orillas: revista d'ispanística* 12: 87-99.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. 2004. «De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar». En *Literatura hispanoamericana del siglo XX: imaginación y fantasía*. 129-146. Málaga: Universidad de Málaga.
- Sánchez Lebrija, Luis Alberto. 2023. «Del “terror fantástico” de la novela gótica del siglo XVIII al “horror político” de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres es *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez». En *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*, editado por Berenice Romano Hurtado, 41-81. México: Editora Nómada.
- Santana, Mario. (2019) 2022. «Iberian Studies: The Transatlantic Dimension». En *Transatlantic Studies. Latin America, Iberia, and Africa*, editado por Cecilia Enjuto-Rangel, Sebastian Faber, Pedro García-Cabo y Robert Patrick Newcomb. 56-66. Liverpool: Liverpool University Press.
- Smith, Andrew y Diana Wallace. 2004. «The Female Gothic: Then and Now». *Gothic Studies* 6, n.º 1: 1-7.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988) 1998. «¿Puede hablar el sujeto subalterno?». *Orbis Tertius* III, n.º 6: 1-44.
- Trigo, Abril. (2019) 2022. «Transatlantic Studies and the Geopolitics of Hispanism». En *Transatlantic Studies. Latin America, Iberia, and Africa*, editado por Cecilia Enjuto-Rangel, Sebastian Faber, Pedro García-Cabo y Robert Patrick Newcomb. 67-75. Liverpool: Liverpool University Press.
- Ortega, Julio. (2019) 2022. «The Transatlantic Trajectory». En *Transatlantic Studies. Latin America, Iberia, and Africa*, editado por Cecilia Enjuto-Rangel, Sebastian Faber, Pedro García-Cabo y Robert Patrick Newcomb. 144-247. Liverpool: Liverpool University Press.
- Ortega, Julio. 2003. «Post-teoría y estudios transatlánticos». *Iberoamericana* 3, n.º 9: 109-117.
- Ugarte de Ercilla, Eustaquio. 1916. «Capítulo primero: Historia del espiritismo». En *El espiritismo moderno*. Barcelona: Ramos Editor.
- Wisker, Gina. 2016. *Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*. Londres: Palgrave Macmillan.