

La revolución tecnológica del siglo XIX tras el lente gótico

Cuatro cuentos breves de Ambrose Bierce

Luciana Colombo

El gótico y la Ciencia Ficción

Bajo la premisa victoriana de que la ciencia será capaz de avanzar indeterminadamente suplantando lo desconocido por lo inexplorado –o como dice Maupassant en 1881, “la ciencia, en todo momento, reduce los límites de lo maravilloso” (1)–, pero sobre todo bajo la premisa de que los límites de lo que es considerado ciencia están todavía difusos, la literatura gótica de finales de siglo XIX despliega una curiosa asociación entre los métodos científicos y el misticismo, el espiritismo y lo sobrenatural. La invisibilidad del viaje de la luz y del teléfono habilitan especulaciones al respecto de lo no visible, también al respecto de lo simultáneo, y nuestra posibilidad de finalmente conocerlo. Lo sobrenatural, lo monstruoso observado en términos de energías invisibles, la misteriosa desaparición de la materia, la posibilidad de romper con las leyes espacio temporales y estar en dos lugares a la vez, recibir información instantáneamente, y elementos del estilo –*ad infinitum*– aparecen en estos relatos góticos de final de siglo.

El gótico es un género nacido –literalmente– a la luz del avance técnico. El doctor Frankenstein, el Prometeo moderno, utiliza el saber eléctrico para dar vida a la materia inanimada, emulando a Dios al crear a Adán, o el mito de Prometeo trayendo el fuego a la humanidad. De alguna forma, la electricidad permite nuevas posibilidades para la flexión temporal y el pasado es recuperable como una nueva “frecuencia” en el presente. Pero los resultados de estas nuevas posibilidades técnicas dan lugar a lo monstruoso. En lugar de mejorar la vida,

la ciencia termina en destrucción. El aislamiento del científico es también el aislamiento del loco, del perturbado por los monstruos/objetos a los que ha dado nacimiento o ha descubierto y que atormentarán a la humanidad o deformarán su forma de vivir.

Como esta presentación lo sugiere, *Frankenstein* (1818) ha sido también denominado el inicio –o por lo menos el inicio dentro de la era industrial– de otro género dedicado al avance de la ciencia y la técnica: la ciencia ficción. Lejos de una disputa entre géneros por la patria potestad de la obra de Mary Shelley, esto presenta una gran oportunidad de discutir la estrecha ligadura entre las obras del gótico y las obras de *Sci-Fi*.

El gótico, costado oscuro del romanticismo, es de por sí un género contra-científico o –para ajustarnos a la definición canónica y tradicional– un género contra-racional. Irá a buscar lo misterioso, el terror sublime, allí donde la racionalización y la secularización de la vida moderna pretenden extinguirlo. La ficción gótica en el castillo medieval para mostrar lo reprimido que retorna en la sociedad racional: aquellos fantasmas que acechan o *that haunt* la vida en la modernidad. Pues, entonces, con la segunda revolución industrial, el gótico de finales de siglo se transforma en el género que delimita y critica el progreso científico y tecnológico al proyectar sus monstruosidades.

Podemos pensar gran parte de la ciencia ficción en estos términos, en términos de ficción anti-ciencia. Después de todo, si tomamos los clásicos de Burgess o Wells, y son más los casos donde esta premisa se cumple que los que no, la ciencia ficción se ajusta más a una pesadilla de la razón técnica, que a una suerte de realismo del futuro o a la definición de Darko Suvin como literatura de extrañamiento (1979). Patrick Brantlinger (1980) incluso define la ciencia ficción con una frase de un grabado romántico de Goya: “los sueños de la razón producen monstruos”. En este sentido, tanto el gótico como la ciencia ficción tratan de poner a dormir la razón en una pesadilla apocalíptica cuyo causante principal es, precisamente, la razón llevada al extremo.

En uno de sus ensayos, “The imagination of disaster” presente en *Against Interpretation* (1966), Sontag explica que la ciencia ficción –al igual que el *fantasy*– exorciza o nos permite lidiar, de alguna forma, con la ansiedad producida principalmente por dos cosas: una sociedad bajo el yugo de un terror inconcebible o bien sumida en la banalización y alienación absolutas frente al horror contempo-

ráneo. En ambos casos es la extremidad de estos estados sociales lo que produce la inquietud. Sontag engloba, de alguna forma, todos los géneros no-realistas en la categoría *fantasy*, siguiendo la definición de Rosemary Jackson (1986), en tanto modalidad que especialmente trastoca, lleva al extremo las leyes que rigen la realidad y de esta forma las “falsea”. Entre estos géneros “fantásticos”, podemos ubicar también el gótico. Pues para Sontag, la particularidad esencial de los géneros englobados bajo el *fantasy* está en la generación de tramas que intentan normalizar o distraernos de lo que es psicológicamente insoportable, justamente, representándolo.

Por supuesto que la premisa de “reflejar las ansiedades mundiales” puede ser aplicado al gótico y de eso dan cuenta sus principales teóricos, entre ellos Theresa Goddu (1997, p. 50), quien va a exponer que el gótico representa los elementos reprimidos dentro de los discursos hegemónicos culturales. Lo monstruoso y lo excluido aparecen en las tramas góticas como una contradicción viviente con las normas de lo real. En una sociedad industrializada y con una fuerte innovación tecnológica constante, fácilmente el miedo a la fuerza arrasadora del avance científico puede ser identificado como un discurso contrahegemónico a la racionalidad científica.

Ambrose Bierce y el *dark-side* norteamericano

El final del siglo XIX se encuentra, en términos literarios, marcado por el auge de la tendencia naturalista en términos genéricos y por el protagonismo de la novela en términos narrativos. Si bien en Norteamérica la novela naturalista no tenía las pretensiones científicas de su antecedente europeo –estudiar al sujeto bajo determinadas condiciones creadas ficcionalmente, replicando la experimentación empírica de las ciencias exactas–, el panorama literario norteamericano sí tiene como protagonista a dos grandes escritores del realismo: Mark Twain y Jack London. En este contexto, Bierce aún optará por el cuento y el anti-cientificismo del gótico, precisamente, para representar un mundo cada vez más racional. Su obra gótica fue señalada por sus contemporáneos como una remanencia vetusta del Romanticismo, una copia tardía y poco original de sus compatriotas góticos de mitad de siglo: Poe y Hawthorne. Jamás escribió una novela y hasta bien entrado el siglo XX sus cuentos de terror fueron postergados frente a sus relatos

de guerra –de la Guerra de Secesión–. Tras la Segunda Guerra Mundial, el gótico de Bierce fue recuperado, ubicándolo en un lugar privilegiado como miembro del costado oscuro de la literatura norteamericana.

En realidad, Bierce forma parte de una tradición que excede la obra de Poe y Hawthorne pero que a finales de siglo y antes del periodo de Guerras se encontraba eclipsada por el papel indiscutiblemente predominante –pero, como vemos, también ilusorio– de las nuevas tendencias realistas. Pues si partimos de los dos grandes maestros de la literatura gótica recién mencionados y seguimos una línea de influencias, enseguida llegamos a la obra de Melville, y luego a Henry James y Mark Twain. Y más tarde, en el cambio de siglo están Wharton, Perkins Gilman, Crane, Lafcadio Hern y el propio Bierce. Y podemos extender esta línea a quienes, a comienzos del siglo XX, eran considerados los principales exponentes del realismo, Faulkner, Hemingway y Fitzgerald, quienes también tenían su costado oscuro. Más aún Faulkner, quien también será un autor notable del gótico sureño, junto con Robert Penn Warren, Erskine Caldwell, Flannery O'Connor, Carson McCullers y Tennessee Williams, otra ramificación de los autores del gótico y el grotesco del siglo XIX que contribuye firmemente a una línea de literatura oscura norteamericana. Sin pretender ser exhaustivos, la genealogía demuestra que, lejos de ser un género subsidiario a las tendencias realistas, el gótico siempre ha florecido en la literatura norteamericana.

Podemos agregar que esta es una tradición que tiene como sujeto fundante al pobre Goodman Brown, protagonista del cuento de Nathaniel Hawthorne (“Young Goodman Brown”), que observa –completamente invadido por la incertidumbre– a su pueblo en pleno desarrollo democrático como un campo de batalla entre las fuerzas de Satán y una misteriosa presencia de Dios. Salem, así, inicia la tradición gótica americana. Más luego entrarán en el juego el Sturm and Drang, Dostoievsky, el grotesco de Gogol y Kafka, entre otras tantas influencias que nutrirán esa tradición. Sin embargo, en definitiva, podemos decir que el gótico se afianza tan fuertemente en las tierras norteamericanas muy probablemente gracias a la presencia calvinista en las colonias, como da a entender Hawthorne en el prólogo de la *Mansión de los siete tejados* y *La letra escarlata* .

Lo que es más notable es que ya desde “Young Goodman Brown” el gótico demarca el camino del progreso o, por lo menos, sirve para reparar en las fuerzas contradictorias –del pasado y del presente– que intervienen en todo momento de cambio. Ese reparo no sucede como observación crítica, directa y racional,

sino como percepción, sensorial y mística, de un cambio en la forma en la cual el hombre se vincula con su entorno. Sobre todo, el gótico norteamericano sirve para mostrar, como un tormento insoportable, aquello que el hombre está perdiendo en la carrera del progreso, ya sean los lazos sociales o su propia humanidad.

Y Bierce no es la excepción, sino más bien uno de los principales ejemplos de cómo el gótico puede ser un aliado de la ciencia ficción en relatar los miedos de una época asociados con el avance tecnológico. Partiendo de su labor como periodista, Bierce utiliza la cotidianidad de la vida en Norteamérica como disparador para su literatura. Y es precisamente en un análisis crítico de la cotidianeidad del avance científico donde se encontrará lo tenebroso en los cuentos de Bierce. Pese a que su literatura gótica fue dejada de lado por sus contemporáneos, hoy su obra es crucial para comprender el gótico norteamericano y los antecedentes de la ciencia ficción. S. T. Joshi, editor de las compilaciones de Bierce para Library of América, lo llama “el maestro de la literatura de horror supernatural” (2011, p. 15) y lo reconoce como una figura emblemática entre Poe y H. P. Lovecraft.

Los relatos que revisaremos a continuación reflejan los principales inventos del siglo XIX, no solamente desde su aparición como elementos determinantes para la diégesis, sino también como desencadenantes de nuevas formas de lo misterioso.

“El engendro maldito”

A la luz de una vela de sebo colocada en un extremo de una rústica mesa, un hombre leía algo escrito en un libro. Era un viejo libro de cuentas muy usado y, al parecer, su escritura no era demasiado legible porque a veces el hombre acercaba el libro a la vela para ver mejor. En esos momentos la mitad de la habitación quedaba en sombra y sólo era posible entrever unos rostros borrosos, los de los ocho hombres que estaban con el lector. Siete de ellos se hallaban sentados, inmóviles y en silencio, junto a las paredes de troncos rugosos y, dada la pequeñez del cuarto, a corta distancia de la mesa. De haber extendido un brazo, cualquiera de ellos habría rozado al octavo hombre que, tendido boca arriba sobre la mesa, con los brazos pegados a los costados, estaba parcialmente cubierto con una sábana. Era un muerto (51).

En “El engendro maldito” dos tipos de ciencia entran en juego. Más precisamente, la ciencia del siglo anterior, la de *Lección de anatomía* de Rembrandt (1632), representada en esta escena de observación. La otra ciencia está encarnada en el cadáver: el científico del siglo XIX, el que muere experimentando. Conocemos la historia de este hombre, Hugh Morgan, que ha muerto a causa de su propio descubrimiento, a través del diario póstumo y no a través de los medios de observación tradicionales. Distintos elementos nos permiten pensar que nos encontramos frente a una escena científica antigua. El primero se corresponde con el primer sintagma del cuento: “a la luz de una vela de sebo”. La luz de la vela, el libro y la borrosa observación en la oscuridad del muerto pintan una escena lúgubre y mortuoria. Pero el muerto está lejos de la ciencia de la “vela” y pronto será capaz de contar él mismo su historia. Para introducir la palabra del muerto, Bierce utiliza el papel prensa como medio, en una curiosa reflexión sobre los periódicos, el estatus de lo que se publica y los géneros científicos en formación:

-Como usted guste -replicó el joven enrojeciendo con vehemencia-. Aquí tengo una copia de la información que envié a mi periódico. No se trata de una crónica, que resultaría increíble, sino de una especie de cuento. Quisiera que formara parte de mi testimonio (54).

A partir de aquí comienza el testimonio de quien será el único testigo de la muerte de Hugh Morgan, William Hacker, que se sirve de su propia experiencia y del cuento/crónica dejado por el científico. Este efímero narrador, rápidamente desacreditado por la junta médica, nos deja en claro que nuestro científico deceso tenía una vida “extraña y solitaria” (55) y que, al morir, fue “derrotado por un peso y una fuerza superiores”, una entidad invisible, ajena a esta tierra. Automáticamente, el narrador principal, una suerte de voz que se “limita” a recopilar hechos, nos presenta “ciertos apuntes interesantes que pueden tener valor científico” y así se introduce la voz del ahora difunto, como voz científica del más allá que esclarece su propia extrañeza.

Los hechos narrados por Morgan tienen que ver con una presencia imperceptible a los sentidos humanos. Nuevamente, la luz va a ser importante en el momento del descubrimiento:

Anoche, mientras miraba las estrellas en lo alto del cerco que hay

al este de la casa, vi cómo desaparecían sucesivamente, de izquierda a derecha. Se apagaban una a una por un instante, y en ocasiones unas pocas a la vez, pero todas las que estaban a un grado o dos por encima del cerco se eclipsaban totalmente. Fue como si algo se interpusiera entre ellas y yo, pero no conseguí verlo pues las estrellas no emitían suficiente luz para delimitar su contorno. ¡Uf! Esto no me gusta nada... (63)

La observación empírica y la experiencia con la luz le permiten a Morgan reconocer aquella presencia imperceptible. Aunque días atrás el perro del protagonista ya lo había notado: “¿Puede un perro ver con la nariz? ¿Es que los olores impresionan algún centro cerebral con imágenes de las cosas que los producen?” (64). Como se puede ver, el relato describe la investigación científica. Registro de los hechos, reflexiones inacabadas y comentarios con espíritu confesional componen el detalle de los días previos a la muerte: “Ya encontré la solución al misterio. Anoche la descubrí de repente, como por revelación. ¡Qué simple, qué horriblemente simple!”. El horror de esta figura que finalmente acabará con el científico, atacándolo en el cuello, gimiendo bestialmente, tiene una explicación científica final:

Hay sonidos que no podemos oír. A ambos extremos de la escala hay notas que no hacen vibrar ese instrumento imperfecto que es el oído humano. Son muy agudas o muy graves [...] Y lo que pasa con los sonidos, ocurre también con los colores. A cada extremo del espectro luminoso el químico detecta la presencia de los llamados rayos ‘actínicos’. Representan colores -colores integrales en la composición de la luz- que somos incapaces de reconocer. El ojo humano también es un instrumento imperfecto y su alcance llega sólo a unas pocas octavas de la verdadera ‘escala cromática’. No estoy loco; lo que ocurre es que hay colores que no podemos ver. Y, Dios me ampare, ¡el engendro maldito es de uno de esos colores! (64)

Así, en el cuento de Bierce uno de los grandes elementos protagonistas del gótico tradicional, la presencia fantasmagórica –las fuerzas inidentificables del mal, la oscuridad que subyace lo real–, se devela como una frecuencia imperceptible para los sentidos humanos, una propagación de energía amenazante e invisible.

La explicación científica, lejos de ser tranquilizadora, afirma la presencia del mal y castiga al científico moderno –no sabremos, de todas formas, si el color hiere al científico por haberlo descubierto o está en su naturaleza, pero nos inclinamos por la primera opción–.

“El engendro maldito” perfectamente podría considerarse como un antepasado directo de “El color que cayó del cielo” de H. P. Lovecraft y, lo que es más curioso, sigue perfectamente las dos primeras características de la tipología que Sontag (1966) propone para las películas de ciencia ficción:

- (1) The arrival of the thing. (Emergence of the monsters, landing of the alien space-ship, etc.) This is usually witnessed, or suspected, by just one person, who is a young scientist on a field trip. Nobody, neither his neighbors nor his colleagues, will believe him for some time.
- (2) Confirmation of the hero's report by a host of witnesses to a great act of destruction (42).

Si deseamos ir más allá, incluso, podemos asumir que, tras la publicación del registro científico de Morgan en el periódico, también se cumplirá la tercera característica: “(3) In the capital of the country, conferences between scientists and the military take place, with the hero lecturing before a chart, map, or blackboard. A national emergency is declared. Reports of further atrocities” (42).

“Un telegrama”

En “Un telegrama”, Bierce despliega un conjunto de recursos –de este mundo y de otros– para crear una atmósfera de misterio alrededor de la muerte de la esposa de un tal William Holt. El protagonista, tras dos breves párrafos introductorios de los problemas conyugales que lo aquejan, toma una senda inusual y rápidamente el misterio –hasta entonces dentro de los límites de este mundo– se hace presente, pues Holt se pierde en el espacio y en el tiempo y culmina en un territorio familiar y extraño a la vez.

Estaba tan concentrado en sus pensamientos que no reparó en el paso del tiempo ni en la dirección a la que sus pasos le llevaban:

sabía solamente que había rebasado los límites de la ciudad y que se encontraba en alguna comarca siguiendo una carretera que no se parecía en absoluto a la que había tomado al salir de la ciudad (48).

Lo particular, a los propósitos de explorar el cruce entre el gótico y la ciencia ficción, es que un motivo común para el gótico, el espacio difuso, embebido de extrañeza e incertidumbre, está en “Un telegrama” sostenido –insistentemente– por un fuerte hincapié en dos recursos propios de la ciencia ficción: la deformación de la linealidad temporal y la presencia de la electricidad como representación del momento bisagra entre lo natural y lo sobrenatural. Pues una vez perdido en tiempo y en un lugar familiarmente extraño, Holt experimentará un suceso no identificable con una presencia sobrenatural –lo cual estaría dentro de las posibilidades del gótico–, sino más bien asociado al orden de lo extraterrestre. Este suceso está particularmente vinculado con la luz.

Un tenue resplandor rojizo que hacía que su sombra se proyectara ante él, sobre la carretera, lo envolvía todo. “La luna está saliendo”, se dijo. Entonces recordó que estábamos en fase de luna nueva y que, aunque ese astro juguetero estuviera en uno de sus momentos de visibilidad, ya debería haberse puesto hace tiempo. Se detuvo y trató de dar con la fuente de aquel brillo que se propagaba a tanta velocidad. Al moverse, su sombra giró y volvió a aparecer sobre la carretera, delante de él. La luz seguía a su espalda, lo que le resulto desconcertante e incomprensible (49).

Esta luz baja desde el cielo –lo sabemos por la forma en la que proyecta la sombra– y envuelve todo de una forma similar a la luz de la luna, pero, sin embargo, el protagonista reconoce que no se trata de una luz natural sino de una esquiva luz rojiza que lo sigue pero que no le permite identificarla. Lo siguiente en la historia es la insistencia sobre el tiempo: “Se quitó el reloj e intentó leer los números de la esfera. Se veían con claridad: las agujas señalaban las 11.25” (49). Esto sucede para desambiguar la posibilidad de que tal color fuera realizado por la luna y también para darnos, a los lectores, un dato que nos servirá luego, cuando descubramos que Holt ha realizado un viaje en tiempo y espacio. Pues rápidamente el protagonista presencia una revelación que sucede en forma de proyección de aquella luz:

En aquel instante la enigmática luz emitió un vivo destello, casi cegador, y todo el cielo se tiñó de escarlata; las estrellas se difuminaron y su sombra salió disparada del paisaje. Junto a él, aunque por encima, estaba la figura de su mujer que, en camisón, abrazaba a su hijo contra el pecho. Le miraba con una expresión que, como más tarde reconocería, era incapaz de describir, pues no era de este mundo (49).

El destello de la luz, enceguedora, borra las estrellas del cielo, la sombra de Holt desaparece y él se vuelve testigo de una suerte de film que, como veremos a continuación, en realidad es la observación de una duplicación de la escena original, una copia, o bien la observación directa de aquella escena. En este último caso, Holt habría sido testigo de una suerte de ventana a una realidad simultánea pero alejada en distancia, llamémoslo teletransporte, agujero de gusano. Cuando se nos revela la naturaleza de esta imagen: “Una hora después se recibió un telegrama: la casa de Holt, situada en una zona residencial de Chicago, había sido destruida por un incendio” (50), y conocemos que su hijo y su mujer han muerto, se establece una oposición entre la tardanza del telegrama y la inmediatez alcanzada por la proyección de la luz.

”El rastro de Charles Ashmore”

En este relato, un joven adinerado desaparece entre la nieve sin dejar rastro. Rápidamente, su familia a la búsqueda del adolescente en los jardines nevados de una noche de invierno, para no encontrarlo nunca. En primera instancia, este es un escenario por demás gótico. Sin embargo, rápidamente Bierce incorporará el primer dato de lo que vendrá después:

Esto era lo que pasaba: el rastro del joven desaparecería de repente, y más adelante todo era nieve virgen, sin hollar. Las últimas pisadas, e incluso las marcas dejadas por los clavos, se percibían con tanta claridad como las del resto de la estela. El señor Ashmore miró hacia lo alto, interponiendo su sombrero entre los ojos y la linterna. Las estrellas brillaban; el cielo estaba limpio de nubes (81).

El cielo y el espacio se transformarán en un interrogante para el hombre común, Mr. Ashmore, ante la desaparición de su hijo. Lo que podría haber suscitado el miedo ante un misterio inexplicable, culmina en una apreciación sobre lo inexplorado del mundo en la visión de Mr. Ashmore. El relato se interrumpe y comienza un apartado nuevo, "Con la ciencia por delante". En el mismo registro, de investigación, el mismo narrador da una posible explicación –no determinante– científica a las desapariciones, aludiendo además a que se trataría de una sucesión de casos:

En relación con este asunto de las "desapariciones misteriosas", de las que hay generosos ejemplos en cada memoria, conviene mencionar la teoría del Dr. Hern, de Leipsic; no como explicación, a no ser que el lector quiera tomarla como tal, sino por su intrínseco valor como hipótesis de trabajo (82).

En resumidas cuentas, el narrador propone una teoría sobre un espacio imperceptible pero contiguo al nuestro, un "espacio no-euclídeo, es decir, el que tiene más dimensiones que las de longitud, anchura y espesor" y donde no hay ningún tipo de materia.

El Dr. Hern sostiene que en el mundo visible hay lugares vacíos, vacua o algo así, una especie de agujeros a través de los cuales los objetos animados e inanimados pueden caer en un mundo invisible y no volver a ser vistos ni oídos nunca (83).

Nuevamente el foco está puesto sobre aquello que compone físicamente lo real pero no es accesible desde los sentidos humanos. El misterio, que primero tiene una impronta puramente gótica, rápidamente busca llenarse de una teoría científica que, sin embargo, no deja de plantearse como inacabada e insuficiente pues no puede explicar un hecho particularmente notable: la voz de Charles Ashmore todavía podía escucharse, cada vez, como un eco más lejano y suave, pero insistente. Si no hay materia, y el sonido no puede propagarse ante ella, estamos ante un misterio donde otros entes y espacios no perceptibles tienen lugar. Aún así, la propuesta científica muestra la posibilidad de avanzar sobre la constante amenaza de lo no tangible y plantea un escenario experimental de *inmixtion*,

inmensamente productivo en términos del terror, entre el vocabulario científico en boga y la literatura.

El espacio está impregnado de éter lumínico, que es algo material; una sustancia parecida al aire o al agua, aunque infinitamente más debilitada. Toda fuerza, todas las formas de energía deben propagarse en ese medio; todo proceso que tiene lugar, tiene lugar en él. Pero supongamos que existen cavidades en ese medio, por otra parte universal, del mismo modo que existen cavernas en la tierra o agujeros en el queso suizo. En esos huecos habría absolutamente nada. [...] a través de dichas cavidades no podría pasar la luz, porque no encontraría ningún soporte [...] “Un hombre encerrado en un espacio semejante no podría ver si ser visto; oír ni ser oído; sentir ni ser sentido; ni vivir ni morir, porque tanto la vida como la muerte son procesos donde hay energía, y en un espacio vacío la energía no podría existir” (83-84).

La fantasmagoría se vuelve estudiable desde la ciencia. “El reloj de John Bartine” se inscribe en esa misma clave de lectura.

“El reloj de John Bartine”

El relato comienza *in medias res*, con el personaje de John Bartine exclamando: “¿La hora exacta? ¡Santo Dios! ¿Por qué insiste, amigo? Uno creería..., ¡pero qué más da!; es casi hora de acostarse. ¿Le sirve así? Aunque, si tiene que poner el reloj en hora, coja el mío y véalo usted mismo” (85). Así demuestra su angustiada manía alrededor de un objeto heredado: un reloj. Y así Bierce introduce el tema principal de este relato: el tiempo. Y, más particularmente, el reloj como máquina capaz de conectar dos realidades temporales distintas. Pues el reloj de Bartine fue regalado a él por su abuelo y a este por su padre, quien fue secuestrado por las fuerzas revolucionarias norteamericanas debido a su acción en favor de los realistas. Su desaparición es nocturna y misteriosa: “Tras despedirse de su atribulada familia, se sumió en la oscuridad, que se lo tragó para siempre. Jamás se halló el menor indicio de su paradero”. Y tras unos días el reloj vuelve casi autónomamente a la casa.

Pero el sufrimiento de Bartine está vinculado con una curiosa fuerza que ese reloj ejerce sobre él. Nuestro narrador, médico nuevamente, lo compara con el consumidor de opio: el reloj y la irresistible tentación a abrirlo a las once de la noche son un “especial y particular infierno”. El opio y sus efectos sublimes es un elemento directamente vinculado con el romanticismo –De Quincey– pero también por los góticos norteamericanos. Recordemos brevemente las pesadillas opioides de E. Allan Poe como “Morella”, “Berenice” y “Ligeia”, donde la fijación por las mujeres epónimas y la confusión de los sentidos producida en el narrador se asemeja a lo que los *Lake Poets* elaboraban acerca de los efectos del opio y de su particularidad como objeto: extremadamente atrayente, misterioso, tortuoso e increíblemente disfrutable a la vez, utilizado para fines idealistas. El reloj de Bartine le produce aquella misma atracción que los dientes de Berenice generaban en el narrador de Poe; se trata de un objeto sublime: atrae y espanta.

El motivo es el siguiente: cada noche, cuando lo llevo encima, siento un inexplicable deseo de abrirlo y mirarlo, incluso cuando no tiene ningún sentido para mí consultar la hora. Pero si cedo a ese impulso, en el momento en que mi vista descansa sobre la esfera, me embarga una misteriosa aprensión, una sensación de catástrofe inminente. Y esta se hace más y más insoportable a medida que las agujas del reloj se van acercando a las once en punto; no importa la hora que realmente sea (89).

Pero, además, y aquí Bierce establece una distinción con la tradición gótica, la relación de Bartine con su reloj se vuelve un fenómeno estudiable y, nuevamente, lo fantasmagórico se alía con la ciencia:

Sin que esa peculiaridad influyera en absoluto en mi amistad respecto a él, o al menos a si lo espero, comencé a verle como un valioso objeto de estudio. ¿Por qué no? ¿Acaso no me había descrito su fantasmagoría en aras de ciencia? Ah mi querido amigo estaba haciendo por la ciencia más de lo que se imaginaba: no solo su historia, sino también él mismo (90).

Bartine es sometido a un tortuoso experimento del narrador, quien le hace observar el reloj, y de la impresión, súbitamente, muere. En la autopsia el cuerpo de

Bartine despierta conclusiones increíbles: si bien ha muerto del susto, presenta signos de ahorcamiento.

Sin embargo, cuando se preparó el cuerpo para el entierro, se apareció un ligero círculo de color oscuro alrededor del cuello [...] Tampoco puedo poner limitaciones a la ley de la herencia. No sé si, en el mundo espiritual, un sentimiento o emoción podrá sobrevivir al corazón que lo cobijó y buscar expresión siglos más tarde en una vida semejante. Ciertamente, si tuviera que imaginar el destino de Bramwell Olcott Bartine, tendría que suponer que fue ahorcado a las once de la noche (93).

La escena de una autopsia, en términos iconográficos, podría construir una propia –y, por cierto, interminable– serie literaria/cinematográfica, cuyos últimos ejemplares serían “La autopsia” (2022) del *Gabinete de curiosidades* de Guillermo del Toro y *Los crímenes del futuro* (2023) de David Cronenberg, y que demuestran perfectamente la alianza entre el gótico y la ciencia ficción en esa manipulación del cadáver como fuente de información, objeto de experimentación y puerta hacia otros mundos. En el caso de Bartine, los signos de ahorcamiento plantean una conexión a través del reloj con el cuerpo muerto de su antepasado, desaparecido. Si se trata de una posesión fantasmal o una encrucijada temporal producida por el reloj no es del todo claro. Lo que sí es claro es que, para el relato, ambos casos son estudiables.

A modo de cierre

A través de su aproximación al gótico, Ambrose Bierce despliega espacios para la exploración de un miedo contemporáneo a su escritura, un miedo tecnológico. Lo que produce la inquietud en estos relatos es la abolición y la distorsión de las distancias temporales y espaciales, recientemente revolucionadas por la incorporación de la electricidad, el ferrocarril y el teléfono a la vida cotidiana. La evolución de la institución científica, su divulgación, y la popularización del discurso científico, asimismo, habilitan nuevos caminos. Infinitas explicaciones científicas ficcionales –siempre teórica e insuficiente– para infinitos problemas

científicos ficcionales pueblan los relatos de terror del cambio de siglo. Frente al temor que su contemporáneo Guy de Maupassant explora en “Adiós misterios” (1881), Bierce despliega un inventario de elementos –luces extrañas, agujeros espacio-temporales, relojes, frecuencias del color y el sonido imperceptibles– que surgen directamente de la imaginación científica popular y que desembocan en los grandes misterios del siglo XX.

Bibliografía

Allan Poe, Edgar. “Berenice”. En *The Penguin Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres: Penguin Random House, 1982, 642-649.

—. “Ligeia”. En *The Penguin Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres: Penguin Random House, 1982, 654-667.

—. “Morella”. En *The Penguin Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres: Penguin Random House, 1982, 667-672.

Bierce, Ambrose. “El engendro maldito”. En *Visiones de noche*. Traducción de loana Sotuela. Madrid: Eneida, 2018.

—. “Un telegrama”. En *Casas encantadas*. Traducción de loana Sotuela. Madrid: Eneida, 2016, 48-51.

—. “El rastro de Charles Ashmore”. En *Casas encantadas*. Traducción de loana Sotuela. Madrid: Eneida, 2016, 80-82.

—. “Con la ciencia por delante”. En *Casas encantadas*. Traducción de loana Sotuela. Madrid: Eneida, 2016, 82-85.

—. “El reloj de John Bartine” En *Casas encantadas*. Traducción de loana Sotuela. Madrid: Eneida, 2016, 85-95.

—. *The devil's dictionary, tales and memoirs*. Editado por S. T. Joshi. Nueva York: The Library of America, 2011.

Brantlinger, Patrick. “The Gothic Origins of Science Fiction”. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 14, No. 1, 1980, pp. 30-43

Crow, Charles L. *A companion to American gothic*. Oxford: John Wiley & Sons, Ltd, 2014.

Goddu, Theresa. *Gothic America: Narrative, History, and Nation*. Nueva York: Columbia University Press, 1997.

Hawthorne, Nathaniel. "Preface by the Author". En *The House of the Seven Gables*. Nueva York: Bantam Dell, 2007, 5-7.

—. *The Scarlet Letter*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.

—. "Young Goodman Brown". Recuperado de <http://www.columbia.edu>

Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora, 1986.

Mason, David. "The Dark Delight of Ambrose Bierce". *The Hudson Review* , Vol. 65, No. 1 2012, pp. 81-89.

Maupassant, Guy. "Adiós misterios". En *Le Gaulois*, París, 1881.

Sontag, Susan. "The imagination of disaster". En *Against interpretation and other essays*. Nueva York: Picador, 1966.

Suin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1979.

Wagner-Martin, Linda. *The Routledge Introduction to American Modernism*. Londres: Routledge, 2016.

Wiggins, Robert A. "A Romantic in an Age of Realism". *American Literary Realism, 1870-1910*, Vol. 4, No. 1, 1971, pp. 1-10