

O HORROR TEM ENDEREÇO: ESPAÇO DOMÉSTICO E VIOLÊNCIA FEMININA EM “EL PECADO MORTAL”, DE SILVINA OCAMPO, E “EL HUÉSPED”, DE AMPARO DÁVILA

Geisa Oliveira dos Santos

Universidade Estadual de Feira de Santana
(UEFS)

geisaods38@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma leitura comparativa de “El pecado mortal”, da argentina Silvina Ocampo, e “El huésped”, da mexicana Amparo Dávila, a partir de um eixo comum: o espaço doméstico como argumento narrativo e mecanismo de violência contra o feminino. Argumenta-se que, nos dois contos, a arquitetura da casa não funciona como cenário, mas como estrutura que distribui visibilidade e invisibilidade, organiza a cumplicidade e mantém a violência no registro do indizível. Para sustentar essa leitura, recorre-se à poética do espaço de Gaston Bachelard — mobilizado como mito a ser derrubado pelo gótico feminino —, à crítica de Simone de Beauvoir sobre a imanência imposta à mulher pelo espaço doméstico, às convenções góticas lidas por Eve Kosofsky Sedgwick e aos conceitos de tensão e significação de Julio Cortázar. A genealogia do horror doméstico é rastreada a partir de Horace Walpole e Edgar Allan Poe. A dimensão de gênero não é tratada como camada separada, mas como constitutiva do próprio argumento arquitetônico.

Palavras-chave: Gótico latino-americano feminino; Espaço doméstico; Violência; Silvina Ocampo; Amparo Dávila.

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas
Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil
publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

Geisa Oliveira dos Santos

Graduação em Letras – Português e Espanhol na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Foi bolsista do Programa de Ensino de Português para Estrangeiros (PEC-PLE) e atuou como monitora voluntária de Latim. Desenvolve interesse acadêmico nas áreas de Linguística e Literatura, especialmente nas relações entre língua, corpo, cultura e produção de sentidos, além de questões relacionadas ao ensino e à aprendizagem de línguas.



lattes.cnpq.br/3792536924503136



orcid.org/0009-0000-2258-5909

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas
Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil
publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

O HORROR TEM ENDEREÇO: ESPAÇO DOMÉSTICO E VIOLÊNCIA FEMININA EM “EL PECADO MORTAL”, DE SILVINA OCAMPO, E “EL HUÉSPED”, DE AMPARO DÁVILA

Geisa Oliveira dos Santos

Universidade Estadual de Feira de Santana
(UEFS)

geisaods38@gmail.com

Considerações iniciais

O gótico nasce do medo que as pedras guardam. Na tradição europeia, ele se instala nos castelos em ruína, nas abadias consumidas pelo tempo, nos corredores onde o passado não consegue morrer. O horror, ali, precisa de grandiosidade — de torres, de subterrâneos, de paisagens que a névoa apaga. Mas quando esse modo literário atravessa o Atlântico e encontra a América Latina, descobre que não precisa de tanto. Aqui, o medo já mora em casa.

Nesse deslocamento — do castelo à sala de jantar, da ruína à porta do quarto — situam-se Silvina Ocampo, argentina, e Amparo Dávila, mexicana, duas das escritoras mais inquietantes da narrativa hispano-americana do século XX. Suas ficções não precisam de fantasmas porque constroem algo mais perturbador: a demonstração de que o espaço doméstico, com suas hierarquias silenciosas e suas cumplicidades não ditas, é capaz de produzir o mesmo efeito de sufocamento, de clausura, de horror sem nome que o gótico europeu alcançava com seus cenários monumentais.

A crítica literária tem lido cada uma dessas autoras por caminhos distintos. Em torno de Ocampo, acumulou-se uma fortuna crítica centrada na relação entre o estranho freudiano e o feminino subversivo — o *unheimlich* que habita o familiar, a inquietante estranheza que emerge de dentro do lar. Em torno de Dávila, os estudos mais recentes têm explorado a figura do intruso e do monstro como veículos do que a vida doméstica não consegue conter, com ênfase nos conceitos de infamiliar e duplo (Freitas, 2024). Leituras que aproximem as duas autoras são raras, e quando existem, recorrem a outros contos e a outros

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

instrumentais — deixando sem exame o que há de mais preciso nessas escritas: o modo pelo qual a arquitetura da casa se converte em argumento narrativo, em mecanismo que organiza e perpetua a violência antes mesmo que ela precise de nome. Este artigo nasce dessa lacuna.

Nossa proposta é uma leitura comparativa de *El pecado mortal*, de Ocampo, e *El huésped*, de Dávila — dois contos em que a casa não serve de fundo, mas age. Para ler essa casa, recorreremos à poética do espaço de Gaston Bachelard, mobilizado não como afirmação do lar protetor, mas como o mito que o gótico feminino latino-americano destrói; à crítica de Simone de Beauvoir sobre a imanência imposta à mulher pelo espaço doméstico; às convenções góticas lidas por Eve Kosofsky Sedgwick, que demonstrou como o aprisionamento espacial é constitutivamente ligado à condição feminina; e aos conceitos de tensão e significação de Julio Cortázar. A dimensão de gênero não será tratada como camada separada: ela é constitutiva do próprio argumento arquitetônico, pois é porque os corpos em questão são femininos que a distribuição do espaço funciona como distribuição do poder.

A análise se organiza em quatro momentos. No primeiro, situamos o gótico latino-americano feminino e seu referencial teórico. No segundo, apresentamos as autoras e os contos analisados. No terceiro e no quarto, procedemos às leituras de *El pecado mortal* e *El huésped*, acompanhando como cada texto constrói seu horror a partir da disposição espacial da casa, do que permanece inominado e da cumplicidade que sustenta a violência. A justaposição dos dois contos não é ilustrativa — é o próprio argumento.)

O gótico e seu deslocamento: Do castelo à casa

Escrevendo na Argentina de meados do século XX, Silvina Ocampo não herda o gótico como um cenário, mas como um esqueleto narrativo que ela reveste com o tecido do cotidiano. Em seus contos, o horror não precisa de abismos nem de tempestades — ele se instala nas festas de aniversário, nos quartos de criança, nas relações entre patroas e empregadas, nos objetos mais banais do lar. O sobrenatural, quando aparece, não é uma ruptura com o real: é o real que, visto de perto demais, revela sua própria monstruosidade. Na México contemporânea a Ocampo, Amparo Dávila radicaliza esse mesmo gesto. Se a argentina infiltra o horror nas dobras do cotidiano, a mexicana o instala como uma presença física, opaca e inominável, dentro da casa — trazida para dentro, frequentemente pelo próprio marido, alojada nos cômodos que deveriam ser os mais protegidos. Suas releituras do gótico não reproduzem um gênero: denunciam uma estrutura.

Para entender o que essas duas escritoras fazem, é preciso recuar à fundação do gênero. O gótico como modo literário nasce na Inglaterra do século XVIII com Horace Walpole — seu *Castelo de Otranto* (1764) inaugura a tradição dos cenários monumentais, das ruínas

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

carregadas de memória e do horror como efeito da arquitetura grandiosa. Será Poe, no século seguinte, quem operará a virada decisiva. Ao formular, em *A Filosofia da Composição*, que “uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado” (Poe, 2011, p. 5), Poe tirou o terror da imensidão dos castelos e o trancou num quarto. O horror deixou de depender da grandiosidade do cenário e passou a ser uma questão de clausura, de moldura, de limite. A semente estava plantada: o espaço fechado como condição do medo.

Essa resignificação é parte de um movimento mais amplo que Julio Cortázar soube mapear. Em *Alguns aspectos do conto*, Cortázar observa que o contista “não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (Cortázar, 1993, p. 152), e que o grande conto é aquele capaz de transformar “um vulgar episódio doméstico no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (Cortázar, 1993, p. 153). Em *Notas sobre el gótico en el Río de la Plata*, Cortázar aprofunda: o fantástico latino-americano prescinde do sobrenatural porque o absurdo já está incrustado na rotina — o terror não entra pela porta da frente, instala-se no momento em que se passa um café ou se arruma uma cama. A verticalidade que Cortázar exige do conto encontrará seu equivalente exato na arquitetura das casas de Ocampo e Dávila.

O gótico feminino: A heroína aprisionada e a casa como *locus* do horror

O deslocamento do castelo medieval para o espaço doméstico não é apenas uma mudança de cenário — é uma mudança de sujeito. Quando o gótico começa a ser praticado e teorizado por mulheres, o que se desloca é também o olhar: não mais o herói que enfrenta o monstro vindo de fora, mas a mulher que descobre que o monstro já estava dentro, organizado pela mesma estrutura que prometia protegê-la. Ellen Moers, em *Literary Women* (1976), foi a primeira a nomear essa tradição como “gótico feminino” — uma modalidade que centraliza a heroína aprisionada, perseguida por uma figura masculina tirânica dentro de um espaço fechado que deveria ser seguro. A trama arquetípica, exemplificada por Ann Radcliffe em *Os mistérios de Udolpho* (1774), coloca a mulher numa posição de absoluta vulnerabilidade espacial: ela não pode sair, não pode gritar, não pode nomear o que lhe acontece.

Essa tradição atravessa o século XIX e chega ao XX transformada, mas não dissolvida. Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979), demonstraram que as ansiedades sobre o espaço privado e o cotidiano doméstico persistem na escrita das mulheres porque persistem na vida das mulheres — e que a literatura gótica é frequentemente o modo pelo qual o que não pode ser dito na literatura oficial encontra sua expressão. O conto “O papel de parede amarelo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, é o

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

exemplo paradigmático: uma mulher confinada num quarto pelo marido médico, como “cura” para a depressão pós-parto, encontra no papel amarelo da parede a figura de uma mulher aprisionada que é seu próprio duplo. O espaço doméstico, ali, não é apenas cenário — é diagnóstico.

Quando o gótico feminino chega à América Latina na segunda metade do século XX, herda essa tradição e a reelabora a partir de uma experiência colonial e patriarcal específica. O castelo não existe aqui como arquitetura, mas a prisão doméstica, sim. O que escritoras como Ocampo e Dávila fazem — e o que as distingue de seus contemporâneos masculinos do fantástico latino-americano — é usar as convenções do gótico para dizer o que a ordem social patriarcal produziu e silenciou: a violência que acontece dentro de casa, praticada por quem tem autoridade sobre o espaço, mantida invisível pela mesma arquitetura que a abriga. O horror, nessa tradição, não precisa de monstros externos porque o monstro já tem chave da porta.

O espaço doméstico como argumento: Bachelard, Beauvoir e Sedgwick

Para ler essa casa que Poe fechou, que Cortázar politizou e que o gótico feminino latino-americano transformou em palco do horror, recorremos a Gaston Bachelard. Em *A Poética do Espaço*, Bachelard propõe a topoanálise: “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (Bachelard, 1996, p. 28) — uma leitura do espaço não como geometria, mas como estrutura que modela a psique. Para Bachelard, a casa é nosso “primeiro universo”, um cosmos protetor que “abriga o devaneio” e “protege o sonhador” (Bachelard, 1996, p. 26). A verticalidade bachelardiana é decisiva: o sótão pertence à zona racional e clara; o porão, ao contrário, “é o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (Bachelard, 1996, p. 38). Mas essa premissa pressupõe um sujeito universal — que é, historicamente, masculino.

Simone de Beauvoir oferece o contraponto necessário. Em *O Segundo Sexo*, Beauvoir demonstra que o casamento institui uma divisão radical do espaço entre os gêneros: enquanto o homem “encarna a transcendência”, projetando-se para o mundo exterior através do trabalho e da vida pública, “a mulher está votada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência” (Beauvoir, 1967, p. 169). O lar que Bachelard descreve como cosmos protetor onde o devaneio encontra abrigo é, para Beauvoir, o território onde a mulher é encerrada — não por escolha, mas por estrutura. “O ideal da felicidade sempre se materializou na casa”, observa Beauvoir, e é exatamente essa materialização do ideal que cria a armadilha: a casa “encarna a permanência e a separação”, célula isolada que conserva o passado e fecha as portas ao futuro (Beauvoir, 1967, p. 195). O gótico feminino latino-americano de Ocampo e Dávila opera precisamente nessa fratura: herda de Bachelard o mito

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

da casa protetora e de Beauvoir a denúncia de que esse mito é, para a mulher, uma prisão disfarçada de lar.

Eve Kosofsky Sedgwick nomeia essa prisão como bloqueio estrutural. Em *The Coherence of Gothic Conventions*, Sedgwick propõe que o terror gótico se define por uma configuração espacial específica: a posição do sujeito de estar “maciçamente bloqueado” de algo a que normalmente deveria ter acesso — o mundo exterior, a linguagem, a própria vida (Sedgwick, 1980, p. 12). A violência gótica mais intensa não ocorre nas masmorras, mas no limiar — na porta, na fechadura, no instante em que a fronteira entre os espaços tenta ser cruzada (Sedgwick, 1980, p. 13). E é no silêncio que a mantém: o *indizível* gótico não é apenas um tabu moral, mas uma privação absoluta da linguagem — a estrutura fecha a válvula entre o dentro e o fora, e o que resta é uma “duplicidade irrevogável” (Sedgwick, 1980, p. 14), em que as mulheres sabem o que acontece, mas a arquitetura — física e patriarcal — as proíbe de nomear.

A convergência desses instrumentais define o método deste artigo. Bachelard fornece o mito; Beauvoir expõe a realidade que esse mito apaga; Sedgwick politiza o espaço como estrutura de aprisionamento feminino; Cortázar demonstra que o conto latino-americano transforma o episódio doméstico em símbolo de uma ordem histórica. Em Ocampo e Dávila, a forma do conto e a forma da casa são inseparáveis — ambas condensam, sufocam e calam. O que a circunscrição fechada de Poe inaugurou como efeito estético, o gótico feminino latino-americano transforma em denúncia: a casa não é o paraíso material que Bachelard descreveu, mas sua inversão sombria — uma prisão onde o horror dispensa o nome porque já tem endereço.

As escritoras e os contos: Contexto e *corpus*

Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1903–1993) construiu sua obra à sombra de um duplo apagamento: era mulher num campo literário dominado por homens e era contista numa época que valorizava o romance. Ligada ao grupo de Borges e Bioy Casares — com quem organizou, em 1940, a célebre *Antología de la Literatura Fantástica* —, Ocampo produziu uma ficção singular que resistia às categorizações fáceis. Seus contos, reunidos em livros como *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948) e *La furia y otros cuentos* (1959), transitam entre o fantástico e o cotidiano com uma precisão perturbadora: o horror não irrompe de fora, ele já estava ali, escondido nos gestos mais banais da vida doméstica. No Brasil, sua obra chegou tardiamente — *A Fúria e outros contos* foi traduzido apenas em 2019. O que distingue Ocampo no campo do gótico feminino é a voz narradora: quase sempre uma criança ou uma mulher em posição subalterna, que vê o que os adultos recusam ver e que carrega no corpo o preço desse olhar.

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

Em *El pecado mortal*, esse olhar pertence a uma narradora adulta que rememora a própria infância em uma casa burguesa de Buenos Aires — uma casa que se orienta por marcos de civilização e fé, com janelas que dão para igrejas, para o rio com barcos, para o relógio dos ingleses. A voz narrativa é singular: uma segunda pessoa do singular, um “tu” que a narradora adulta dirige à criança que foi, criando uma distância calculada entre a experiência vivida e a consciência que só o tempo permitiu. Os símbolos religiosos permeiam o texto desde as primeiras linhas: “*Los símbolos de la pureza y del misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o que los cuentos pornográficos*” (Ocampo, 1999, p. 269)¹. Essa abertura instala, de saída, a tensão que atravessará o conto inteiro: o sagrado e o profano habitam o mesmo espaço, a inocência e a corrupção são vizinhas. As personagens centrais são três: a menina-narradora, cujo rosto inocente escondia que a perversidade “*te apresaba ya en su tela pegajosa y compleja*” (Ocampo, 1999, p. 269)²; Chango, o homem de confiança da casa, que chamava a menina de Muñeca; e a mãe, figura distante que delega a vigilância sem suspeitar do perigo que delega junto.

Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928–2020) permaneceu durante décadas à margem do cânone mexicano, relegada à categoria de escritora de “literatura fantástica” num período em que o boom latino-americano canonizava homens e romances. Seus livros de contos — *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) e *Árboles petrificados* (1977) — constroem um universo de horror psicológico que prescinde do sobrenatural: o terror em Dávila emerge das relações domésticas, das presenças inomináveis que habitam os espaços fechados, do silêncio que a estrutura patriarcal fabrica e impõe. O próprio Cortázar, com quem Dávila travou amizade pessoal, descrevia seus contos como “explosões, como algo que se acumula e de repente irrompe” e apontava sua afinidade com Edgar Allan Poe (Freitas, 2024, p. 47-48). Reconhecida tardiamente, Dávila recebeu em 2015 o Premio Xavier Villaurrutia e em 2019 o Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances — consagração que chegou quando ela já tinha mais de noventa anos.

Em *El huésped*, essa armadilha tem a forma de um homem sem nome. A narradora — uma mulher casada, mãe de dois filhos pequenos, responsável pela casa e pelo jardim — vive num equilíbrio frágil que o marido destrói ao trazer um hóspede e instalá-lo no quarto dos fundos sem explicação. O espaço doméstico, antes de sua chegada, é um território cultivado e amado: “*En el jardín cultivaba crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes,*

¹ “Os símbolos da pureza e do misticismo são às vezes mais afrodisíacos que as fotografias ou os contos pornográficos.” (Tradução nossa)

² “te enredava já em sua teia pegajosa e complexa.” (Tradução nossa)

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

begonias y heliotropos” (Dávila, 2022, p. 20)³. Esse jardim não é decoração — é o único território que a narradora controla com as próprias mãos, onde sua subjetividade tem forma visível e seu cuidado tem nome. As personagens centrais são quatro: a narradora, voz do terror contido; o marido, cúmplice ativo que recusa as queixas da mulher; o hóspede inominável, figura do abjeto que o texto se recusa a definir; e Guadalupe, a empregada, única aliada da narradora. A recusa de nomear o hóspede não é ausência de informação — é estratégia narrativa deliberada: o que não tem nome não pode ser combatido pelos meios ordinários, e essa privação de linguagem é, ela mesma, uma forma de terror (Freitas, 2024, p. 63).

El pecado mortal: A casa dividida

A casa em *El pecado mortal* não apresenta suas credenciais de horror. Ela se oferece, primeiro, como um espaço de abundância e ordenação burguesa — janelas que dão para igrejas, para o rio com barcos, para o relógio dos ingleses, para as procissões de bondes. Uma casa que sabe onde está no mundo, que se orienta por marcos de civilização e fé. E é exatamente essa aparência de ordem que Ocampo vai desmontando de dentro — não com fantasmas, mas com a geometria precisa de quem mora ali.

O primeiro gesto de desmontagem é arquitetônico. O conto estabelece, desde as primeiras linhas, que a casa funciona por andares e que cada andar tem sua população, sua lei e seu valor moral: “*el último piso estaba destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre*” (Ocampo, 1999, p. 269)⁴. Pureza e escravidão — Ocampo os coloca no mesmo andar sem hesitar, como se a equivalência fosse óbvia. A frase é construída em quiasmo perfeito: dois conceitos opostos (*pureza* e *escravidão*) desdobram-se em dois grupos (*infância* e *servidão*) que a cultura burguesa tratava como separados, mas que o andar de cima reunia na mesma invisibilidade. Esse andar não é o espaço da racionalidade e da luz que Bachelard descreve como zona superior da casa — é o espaço do que a casa não quer ver, do que ela empurra para o alto precisamente porque o alto é longe. A narradora adulta acrescenta, com a amargura de quem entendeu tarde: “*A ti te parecía que la esclavitud existía también en los otros pisos y la pureza en ninguno.*” A inversão está declarada. A verticalidade da casa não distribui proteção — distribui invisibilidade. As próprias senhoras, quando sobem ao último

³ “No jardim cultivava crisântemos, amores-perfeitos, violetas dos Alpes, begônias e heliotrópicos.” (Tradução nossa)

⁴ “ao último andar estava destinado à pureza e à escravidão: à infância e à servidão.” (Tradução nossa). Em espanhol, *servidumbre* carrega simultaneamente os sentidos de *servidão* feudal e de *serviço doméstico* — ambiguidade que Ocampo mobiliza para sobrepor a hierarquia do passado à organização da casa burguesa moderna.

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

andar, o fazem apenas no verão, em busca de terraço onde ver aeroplanos e eclipses (Ocampo, 1999, p. 270)⁵ — o andar de cima é visitado por curiosidade, nunca por cuidado.

Nessa invisibilidade instala-se a violência. O andar de baixo está ocupado com seus rituais de civilização — visitas, festas, mortes — e não sobe. A casa já resolveu, pela sua geometria, o problema de não ver o que não quer ver. Quando Chango fica encarregado da menina, os adultos descem tranquilos porque “*Chango es serio. Chango es bueno. Mejor que una niñera*” (Ocampo, 1999, p. 270)⁶. O elogio é revelador pela sua imprecisão: *serio* e *bueno* são qualidades morais genéricas, que dizem mais sobre a confiança cega dos pais do que sobre a pessoa a quem se referem. E *mejor que una niñera* encerra a lógica: a família economiza e se despreocupa ao mesmo tempo, sem considerar que quem cuida também pode ser quem ameaça. Como Beauvoir demonstrou, “a grave maldição que pesa sobre ela está em que o sentido mesmo de sua existência não se encontra em suas mãos” (Beauvoir, 1967, p. 210) — e a estrutura da casa garante que o que acontece no último andar não chegará aos andares inferiores como som, como grito, como nome. Sedgwick diria que a casa fechou a válvula: o indizível não é aqui apenas aquilo que as personagens se recusam a nomear, é aquilo que a arquitetura tornou estruturalmente inominável (Sedgwick, 1980, p. 14).

O dia em que a violência se consuma é o dia em que alguém morreu nos andares de baixo. A sobreposição não é coincidência narrativa — é a chave do conto. Embaixo, uma morte reconhecida, ritualizada, rodeada de flores e caixões e choro social. Em cima, outra morte, sem nome e sem rito: a da infância, a do corpo que ainda não tinha vocabulário para o que lhe estava sendo feito. Cortázar escreveu que o grande conto transforma “um vulgar episódio doméstico no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (Cortázar, 1993, p. 153) — e Ocampo o faz com precisão cruel: enquanto a casa chora sua morte visível, fabrica em silêncio a outra, a que ninguém descerá a escada para testemunhar.

A fechadura é onde a arquitetura da violência se concentra em seu ponto mais preciso. Chango não abre a porta. Não pede que ela abra. Ele instrui: “*Mirarás por la cerradura, cuando yo esté en el cuartito de al lado. Voy a mostrarte algo muy lindo.*” (Ocampo, 1999,

⁵ Cf. OCAMPO, 1999, p. 270: “*Rara vez las señoras [...] se aventuraban por ese último piso de la casa, cuya superioridad [...] las atraía en verano, con vestidos ligeros y anteojos de larga vista, en busca de una azotea, de donde mirar aeroplanos, un eclipse o simplemente la aparición de Venus.*” (Tradução nossa: “Raramente as senhoras [...] se aventuravam pelo último andar da casa, cuja superioridade [...] as atraía no verão, com vestidos leves e binóculos, em busca de um terraço de onde ver aeroplanos, um eclipse ou simplesmente o aparecimento de Vênus.”)

⁶ “Chango é sério. Chango é bom. Melhor que uma babá.” (Tradução nossa)

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

p. 271)⁷. A escolha do verbo no futuro — *mirarás*, não *mira* — é a mais perturbadora da cena: não é um convite, é uma ordem disfarçada de anúncio. Chango não pergunta se a menina quer ver; pressupõe que ela verá, e a instrução antecipa o ato como se ele já estivesse acontecendo. O diminutivo *cuartito* miniaturiza o espaço da violência, torna-o doméstico, quase afetivo. E *algo muy lindo* — algo muito bonito — é a língua da sedução infantil aplicada ao horror: a promessa do maravilhoso como isca. Ocampo não precisa descrever o que acontece do outro lado porque já descreveu tudo na gramática da instrução. Sedgwick demonstrou que a violência gótica mais intensa não ocorre nas masmorras, mas no limiar — na porta, na fechadura, no instante em que a fronteira entre os espaços tenta ser cruzada (Sedgwick, 1980, p. 13). A fechadura é o limiar em sua forma mais condensada: ela não abre nem fecha completamente, mantém tudo no regime do quase. E é esse quase que transfere a agência — e com ela a culpa — para a menina. Ela escolheu olhar. A estrutura se encarregou de fazer dessa escolha um pecado.

Essa lógica atravessa o conto até o fim. A menina chegará à primeira comunhão sem conseguir se confessar — não por falta de contrição, mas por falta de linguagem: “*No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte.*” (Ocampo, 1999, p. 272)⁸. O pecado que ela carrega não está na lista do catecismo, não tem nome técnico, não encontra lugar nas categorias que a Igreja lhe ofereceu. *Pudorosa, clara, concisa* — três adjetivos que descrevem o que deveria existir e não existe: uma linguagem que desse nome ao que aconteceu sem que a nomeação fosse em si uma violação. Isso é, precisamente, o indizível de Sedgwick operando em sua forma mais devastadora: não o silêncio imposto de fora, mas a privação absoluta da língua que nomearia o que aconteceu (Sedgwick, 1980, p. 14). A menina vai ao altar de vestido branco carregando sozinha o peso de um sacramento que a casa, Chango e todos os andares de baixo distribuíram entre si sem assinar. A circunscrição fechada que Poe declarou necessária ao horror (Poe, 2011, p. 5) está aqui consumada — não num quarto de amante, mas num último andar destinado à pureza e à escravidão. O horror não precisou de monstro. Precisou apenas de uma casa que soubesse muito bem como se organizar.

El huésped: O espaço invadido

Antes do hóspede, havia uma casa que respirava. A narradora de *El huésped* não descreve um espaço neutro — descreve um território cultivado, um cosmos doméstico que ela mantém com o cuidado de quem sabe que aquilo é seu. A casa é grande, com jardim no centro

⁷ “Olharás pelo buraco da fechadura quando eu estiver no quartinho ao lado. Vou te mostrar algo muito bonito.” (Tradução nossa). O uso do futuro do indicativo (*mirarás*) em vez do imperativo (*mira*) transforma a instrução em pressuposto: Chango não ordena, anuncia — como se a ação já estivesse decidida antes de ser executada.

⁸ “Não encontraste fórmula pudorosa, clara nem concisa de te confessar.” (Tradução nossa)

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

e quartos distribuídos ao redor, corredores cobertos de trepadeiras que floravam quase o ano todo (Dávila, 2022, p. 20). Há plantas — crisântemos, begônias, violetas dos Alpes, heliotrópicos, amores-perfeitos. Há uma rotina que organiza os dias e distribui os afetos. Há crianças que circulam pelos corredores. Antes da chegada do intruso, a casa é o que Bachelard chamaria de espaço de topofilia — um lugar onde o devaneio encontra abrigo, onde o ser se reconhece (Bachelard, 1996, p. 26). Mas Beauvoir já advertiu que esse ideal de felicidade doméstica, “sempre materializado na casa”, encarna também “a permanência e a separação” (Beauvoir, 1967, p. 195): a casa que a mulher cultiva é simultaneamente o território que a encerra. Dávila constrói essa ambivalência com deliberação — é preciso que o leitor habite essa casa antes de vê-la ser tomada.

A chegada do hóspede — um homem que o marido traz sem explicação e instala no quarto da esquina, grande mas úmido e escuro, que a narradora nunca ocupava — não rompe esse espaço com estrondo. Ele o corrói. “*No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.*” (Dávila, 2022, p. 19)⁹. A descrição é escassa e deliberadamente ambígua: os olhos amarelos e sem piscada, a presença lúgubre e sinistra — nada que permita categorizar o hóspede como humano ou animal, real ou sobrenatural. Dávila mantém essa indeterminação até o fim, e é ela que produz o terror: o que não pode ser nomeado não pode ser combatido pelos meios ordinários. Sedgwick demonstrou que a violência gótica mais intensa não ocorre nas masmorras, mas no limiar — na fronteira entre os espaços, no instante em que a barreira tenta ser cruzada (Sedgwick, 1980, p. 13). Em Dávila, o hóspede vive permanentemente no limiar: nunca está completamente dentro nem completamente fora de nenhum cômodo, ocupa os corredores com uma presença que não se anuncia mas que está sempre ali, nos cantos, nas soleiras que a narradora começa a evitar.

O marido é a chave que a leitura espacial não pode ignorar. Em *El pecado mortal*, os pais são cúmplices por negligência — não sobem, não perguntam, não querem saber. Em *El huésped*, o marido é cúmplice por decisão: traz o hóspede, sustenta sua presença contra as queixas da mulher, trata o desconforto dela como histeria. “*Es completamente inofensivo*”, diz ele, “*Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues...*” (Dávila, 2022, p. 19)¹⁰ — e as reticências encerram uma ameaça que não precisa ser dita porque já está na estrutura da relação. Como Beauvoir argumentou, a mulher casada permanece “subordinada, secundária,

⁹ “Não pude reprimir um grito de horror quando o vi pela primeira vez. Era lúgubre, sinistro. Com grandes olhos amarelados, quase redondos e sem piscar, que pareciam penetrar através das coisas e das pessoas.” (Tradução nossa)

¹⁰ “É completamente inofensivo. Você vai se acostumar com a companhia dele, e se não conseguir...” (Tradução nossa)

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

parasita” dentro de uma estrutura em que “o sentido mesmo de sua existência não se encontra em suas mãos” (Beauvoir, 1967, p. 210). A dialética bachelardiana entre dentro e fora — a casa como fortaleza que resiste ao universo hostil — é aqui corrompida de dentro (Bachelard, 1996, p. 42): o monstro não forçou a entrada. Foi convidado. E quem o convidou tem autoridade sobre o espaço.

Esse encolhimento é gradual e arquitetônico. A narradora começa a fechar portas. Mantém as crianças perto. Evita determinados corredores. O espaço da casa, que antes se expandia em plantas e rotinas e movimento, vai se contraindo ao redor dela. As flores são o sinal mais preciso dessa perda. Os crisântemos, as begônias, as violetas (Dávila, 2022, p. 20)¹¹ — elas não são decoração. São o único território que a narradora ainda controla com as próprias mãos, o espaço onde sua subjetividade tem forma visível. Quando o hóspede começa a ameaçar também esse espaço — situando-se no cenador em frente ao quarto dela, espreitando pelos corredores sob as trepadeiras —, a invasão está completa. Não havia mais cômodo que fosse só dela. Cortázar escreveu que o grande conto condensa o espaço “verticalmente, seja para cima ou para baixo”, até que a tensão não tenha mais para onde escapar (Cortázar, 1993, p. 152). Em *El huésped*, essa condensação é horizontal — o espaço não cai nem sobe, ele se fecha ao redor da mulher, centímetro a centímetro, até que o único movimento possível seja o plano de eliminação.

O que permite esse plano é o único elemento que *El pecado mortal* não tinha: a solidariedade feminina. Guadalupe — que também sofre a presença do hóspede, que também sabe o que ele é sem conseguir nomeá-lo — não abandona a narradora. O diálogo entre as duas é brevíssimo e preciso: “—*Esta situación no puede continuar. —Tendremos que hacer algo y pronto. —¿Pero qué podemos hacer las dos solas? —Solas, es verdad, pero con un odio...*” (Dávila, 2022, p. 22)¹². A frase final de Guadalupe suspende-se numa reticência que concentra tudo: o ódio compartilhado é a linguagem que a estrutura não conseguiu suprimir. Entre as duas o plano se forma — clausurar o quarto da esquina com tábuas e pregos, matar o hóspede de fome —, na linguagem paralela que Sedgwick chamou de duplicidade irrevogável: elas sabem juntas o que a estrutura da casa as proíbe de dizer em voz alta (Sedgwick, 1980, p. 14). O indizível, que em Ocampo isola a menina e a condena à culpa solitária, em Dávila se torna — paradoxalmente — o tecido de uma aliança. O alívio com a morte do hóspede não é catarse: é o conto dizendo, com a frieza de quem já não tem ilusões, que dentro desse sistema não há

¹¹ “No jardim cultivava crisântemos, amores-perfeitos, violetas dos Alpes, begônias e heliotrópicos.” (Tradução nossa)

¹² “—Esta situação não pode continuar. —Teremos que fazer algo e logo. —Mas o que podemos fazer nós duas sozinhas? —Sozinhas, é verdade, mas com um ódio...” (Tradução nossa). As reticências são o único momento de frase incompleta no diálogo do conto — Dávila reserva a abertura sintática para o ódio compartilhado entre as duas mulheres, o único afeto que a estrutura não conseguiu nomear antes delas.

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

negociação nem fuga nem proteção institucional. Há apenas o que as mulheres conseguem fazer entre si, no silêncio que a casa lhes impôs e que elas aprenderam, por necessidade, a transformar em linguagem própria.

Considerações finais

Lidas separadamente, Silvina Ocampo e Amparo Dávila pertencem a tradições críticas que raramente se encontram. Lidas juntas — como este artigo propôs —, elas revelam algo que nenhuma das duas poderia dizer sozinha: que o gótico latino-americano feminino, quando atravessado pela experiência das mulheres, não precisa de ruínas porque já tem a casa. E que a casa, longe de ser o abrigo que Bachelard descreveu, pode ser a forma mais eficiente de aprisionamento que uma cultura patriarcal encontrou — silenciosa, doméstica, socialmente aprovada.

A leitura comparativa de *El pecado mortal* e *El huésped* demonstrou que a arquitetura da casa não é, nesses contos, um elemento narrativo entre outros. Ela é o argumento. Em Ocampo, a verticalidade distribui poder e invisibilidade com a precisão de quem não precisa declarar suas intenções: o andar de cima existe para que o que acontece ali não precise descer. A circunscrição fechada que Poe declarou necessária ao horror encontra aqui sua versão mais sóbria e mais cruel — não o quarto do amante melancólico, mas o último andar destinado à pureza e à escravidão, onde a menina aprende que há pecados que não cabem no catecismo porque a estrutura que os produziu não deixou língua para nomeá-los. Em Dávila, a lógica é outra mas o resultado é o mesmo: a casa que deveria resistir ao mundo hostil é corrompida de dentro, e a mulher que a cultivava com plantas e rotina e cuidado é empurrada, centímetro a centímetro, para territórios cada vez menores, até que o único espaço que sobra seja o do silêncio compartilhado com outra mulher.

Nesse contraste — e não apesar dele — reside o argumento central deste artigo. As duas casas oprimem pelo mesmo mecanismo: a distribuição assimétrica do espaço, a cumplicidade que a arquitetura organiza, o indizível que a estrutura fabrica. Mas respondem de formas diferentes. Em Ocampo, não há rede — a menina carrega sozinha o peso de um sacramento que a casa inteira distribuiu entre si sem assinar. Em Dávila, há uma aliança mínima, tecida no silêncio que a casa impôs e que as mulheres aprenderam, por necessidade, a transformar em linguagem própria. Essa diferença não contradiz a hipótese — ela a aprofunda. A solidariedade feminina em Dávila não é o oposto da solidão de Ocampo: é a resposta que a mesma estrutura exige quando as mulheres encontram, no indizível compartilhado, o único recurso que o espaço patriarcal não conseguiu confiscar.

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

O que esses dois contos demonstram, no fundo, é que a forma e o espaço obedecem à mesma lei. A tensão que se instala desde as primeiras linhas — aquela condensação vertical que o conto exige para que o episódio doméstico exploda em algo maior do que si mesmo — não é separável da arquitetura da casa que o abriga. Em Ocampo e em Dávila, o conto sufoca porque a casa sufoca. A estrutura narrativa e a estrutura do espaço colaboram no mesmo gesto: empurrar a mulher para dentro, para cima, para os cantos, até que não haja mais para onde recuar senão o silêncio. O que deveria ser o primeiro universo protetor — o abrigo onde o ser se reconhece e o devaneio encontra forma — revela-se, sob a lente do gótico feminino latino-americano, como o dispositivo mais eficiente de aprisionamento que uma ordem patriarcal pode construir: silencioso, doméstico, invisível para quem não mora no andar de cima. A barreira não precisa de grades porque já tem paredes. E as paredes não precisam falar porque já sabem, há muito, como se calar.

Ocampo e Dávila revelam, lidas juntas, que o gótico latino-americano não herdou da tradição europeia o castelo — herdou o princípio. O princípio de que o horror mais eficiente não é aquele que irrompe de fora, mas aquele que já estava dentro, organizado, distribuído, sustentado por quem deveria proteger. A ruína, nessa tradição, não é de pedra. É de confiança.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª edição, volume 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2ª edição. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 147-164.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre el gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 25, pp. 145-151, 1975.

DÁVILA, Amparo. *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.

FREITAS, Gabriela Seguesse. *O “horror” do cotidiano feminino: um estudo de quatro contos de Amparo Dávila*. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2024.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

- MOERS, Ellen. *Literary women*. Nova York: Doubleday, 1976.
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- ROSA, Daniele dos Santos. Entre a crueldade e o humanismo: uma leitura de *La Furia*, de Silvina Ocampo. *Cerrados*, Brasília, v. 34, n. 68, pp. 121-126, ago. 2025.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The coherence of gothic conventions*. Nova York: Methuen, 1980.
- WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

Recebido em: 14/04/2026

Aceito em: 03/08/2026

Publicado em: 04/09/2026

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

HORROR HAS AN ADDRESS: DOMESTIC SPACE AND FEMALE VIOLENCE IN SILVINA OCAMPO'S "EL PECADO MORTAL" AND AMPARO DÁVILA'S "EL HUÉSPED"

Geisa Oliveira dos Santos

Universidade Estadual de Feira de Santana

geisaods38@gmail.com

ABSTRACT

This article proposes a comparative reading of "El pecado mortal", by Argentine writer Silvina Ocampo, and "El huésped", by Mexican writer Amparo Dávila, based on a common axis: the domestic space as narrative argument and mechanism of violence against the feminine. It is argued that in both short stories the architecture of the house does not function as backdrop, but as a structure that distributes visibility and invisibility, organizes complicity, and keeps violence within the register of the unspeakable. To support this reading, the article draws on Gaston Bachelard's poetics of space — mobilized as a myth to be dismantled by feminine gothic —, Simone de Beauvoir's critique of the immanence imposed on women by domestic space, gothic conventions as read by Eve Kosofsky Sedgwick, and Julio Cortázar's concepts of tension and significance. The genealogy of domestic horror is traced back to Horace Walpole and Edgar Allan Poe. The gender dimension is not treated as a separate layer, but as constitutive of the architectural argument itself.

Keywords: Latin American feminine gothic; Domestic space; Violence; Silvina Ocampo; Amparo Dávila.

DOSSIÊ "GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO"

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

**EL HORROR TIENE DIRECCIÓN: ESPACIO DOMÉSTICO Y
VIOLENCIA FEMENINA EN “EL PECADO MORTAL”, DE
SILVINA OCAMPO, Y “EL HUÉSPED”, DE AMPARO DÁVILA**

Geisa Oliveira dos Santos

Universidade Estadual de Feira de Santana
(UEFS)

geisaods38@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone una lectura comparativa de “El pecado mortal”, de la argentina Silvina Ocampo, y “El huésped”, de la mexicana Amparo Dávila, a partir de un eje común: el espacio doméstico como argumento narrativo y mecanismo de violencia contra lo femenino. Se argumenta que, en los dos cuentos, la arquitectura de la casa no funciona como escenario, sino como estructura que distribuye visibilidad e invisibilidad, organiza la complicidad y mantiene la violencia en el registro de lo indecible. Para sustentar esta lectura, se recurre a la poética del espacio de Gaston Bachelard — movilizado como mito a ser derrumbado por el gótico femenino —, a la crítica de Simone de Beauvoir sobre la inmanencia impuesta a la mujer por el espacio doméstico, a las convenciones góticas leídas por Eve Kosofsky Sedgwick y a los conceptos de tensión y significación de Julio Cortázar.

Palabras-clave: Gótico latinoamericano femenino; Espacio doméstico; Violencia; Silvina Ocampo; Amparo Dávila.

DOSSIÊ “GÓTICO: IMAGINÁRIO SOCIOPOLÍTICO E A ESTÉTICA DO MEDO”

Revista (<i>Entre Parênteses</i>)	Alfenas, MG	v. 16	n. 1	1-18
-------------------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas
Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil
publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about