

***La ánima en pena* (1819): un gótico para pensar lo humano**

MARÍA BELÉN LANDINI
Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
belulandini@hotmail.com

Recibido: 15 de abril de 2026 – Aceptado: 20 de mayo de 2026.
DOI:

Resumen: En este trabajo, retomaré el estudio de *La ánima en pena* de Luis Ambrosio Morante con el objetivo de superar el análisis realizado en 2023 sobre esta pieza como Romanticismo oscuro. En esta ocasión, intentaré demostrar cómo el gótico funciona aquí como imaginario que atraviesa a la sociedad porteña del siglo XIX y, en consecuencia, a los personajes de la ficción, y de esta manera modifica o subvierte el orden de lo real. Por otro lado, incluiré las consideraciones pertinentes acerca de las dificultades en el hallazgo de la autoría de la pieza.

Palabras clave: gótico; imaginario; Luis Ambrosio Morante.

***La ánima en pena* (1819): a Gothic work to reflect on the human**

Abstract: In this work, I will return to the study of *La ánima en pena* by Luis Ambrosio Morante, aiming to go beyond the 2023 analysis that approached this piece through the lens of Dark Romanticism. On this occasion, I will attempt to demonstrate how the Gothic functions here as an imaginary that permeates nineteenth-century Buenos Aires society and, consequently, the fictional characters, thereby modifying or subverting the order of reality. Additionally, I will include relevant considerations regarding the difficulties surrounding the attribution of authorship for this piece.

Keywords: Gothic; Imaginary; Luis Ambrosio Morante.

La historia del teatro latinoamericano es también la historia de nuestras independencias. Es por eso que en este trabajo me detengo en el estudio de una comedia porteña de 1819-1820 con el objetivo de conocer y reconocer de qué modo el Buenos Aires decimonónico reescribe la cultura occidental y de qué modo se apropia de ella en un contexto caótico de conformación del Estado nacional. *La ánima en pena* es una comedia que puede inscribirse dentro de lo que llamamos Romanticismo oscuro, género gótico o terror. Intentaré superar esta propuesta para proponer un movimiento que considera a la estética de lo gótico como un imaginario que atraviesa épocas y conciencias.

En 2023 publiqué un estudio sobre esta pieza en el que me refiero al manuscrito original que la contiene. Con motivo de esta edición, tuve la necesidad de revisarlo, por lo que asistí al Archivo para chequear palabras o frases que en la versión digitalizada no se veían bien. Mientras indagaba dentro de la caja, encontré un segundo ejemplar de esta comedia con el título *El ánima en pena*. Esto, a diferencia de lo que podríamos imaginar, complicó mi trabajo: ese manuscrito tenía dos firmas, pero ninguna coincidía con la de Luis Ambrosio Morante o con su seudónimo utilizado para esta obra, Laureano Mortisombis. No he podido identificar a quién corresponden esas firmas. Por un lado, como primera línea de la portada, se observan tres iniciales, “L.D.M.” o “T.D.M.”. Realicé una búsqueda exhaustiva de todos los dramaturgos o personajes vinculados al ámbito teatral o literario de la primera mitad del siglo XIX en Buenos Aires y encontré a Teodoro de Molina, compañero de Morante en la Sociedad del Buen Gusto, que se desempeñaba muchas veces como censor de textos teatrales, por lo que podría considerarse que las iniciales corresponden a dicha censura. Otra opción posible podría ser que dichas siglas correspondan a “Teatro de Mendoza”: Morante se trasladó a Chile y pasó por Mendoza en fechas cercanas a aquellas en las que puede haberse presentado la obra. Esto podría considerarse así, además, porque debajo del título de la pieza encontramos otra firma más. Se trata de la inicial “J” seguida de una “R” que concluye en un garabato que podría incluir una “a” (o una “u”) y luego una “m”.

Realicé una búsqueda acerca de las personas vinculadas al teatro que podrían llevar estas iniciales. En primer lugar, podríamos pensar en Joaquín Ramírez, actor contemporáneo a Morante (Seibel, 2006: 67). No se tiene noticia de que haya escrito o traducido piezas, pero como estamos en presencia de una obra que consta de dos manuscritos, podríamos suponer que realizó una copia y estamos ante la presencia no de un autor, sino de un copista.

La segunda opción de autoría que encuentro de acuerdo con estas iniciales es la de José Robinson, dramaturgo contemporáneo a Morante, pero del que hay muy poca información. Existe también un José Robinson, imprentero de Baltimore, Estados Unidos, que se especializaba en editar libros en español para distribución en América del Sur. Que su firma aparezca manuscrita en un texto también manuscrito no nos aporta información sobre un imprentero, pero podrían hacerse conjeturas al respecto.

Por último, ubicamos a Juan Ramón Rojas, miembro de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, quien creó el reglamento de dicha institución y fue poeta y militar. Sería esta mi opción más certera respecto de la posible identificación para la firma del manuscrito, dado que Rojas podría haberlo escrito, pero también podría haberlo firmado como censor, aunque esto es lo menos probable, ya que las firmas de los censores solían aparecer al final de la obra y no en la portada.

Frente a esta imposibilidad de dilucidar con certeza quién es el autor de *La ánima en pena*, acudí a la revisión de un documento central para mi investigación, que se conserva en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro del Teatro Cervantes. Se trata de un catálogo o índice creado por José Olaguer Feliú, empresario teatral a cargo del Coliseo porteño durante la década de 1830. Queda claro por la existencia de este documento que el empresario se dedicó a listar lo que había en el teatro de Buenos Aires en el momento en que él se hizo cargo. La lista lleva un orden alfabético a modo de diccionario donde se consignan, por la letra de su título, todas las piezas existentes y también algunas faltantes, pero de las que evidentemente Olaguer tuvo noticia. En este listado, se consigna el título de la pieza, la cantidad de actos que tiene —información necesaria para adecuarla a la representación— y el número de ejemplares existentes. Solo en algunos casos se coloca el nombre del autor y si el texto se encuentra manuscrito o no.

Si bien en el catálogo de Olaguer efectivamente se consignan dos ejemplares de esta obra, solo aparece un autor: “Mortisombis”. Me pregunto si el empresario quiso mantener el nombre que figura en la portada del texto o si realmente no sabía que se encontraba frente al seudónimo de Morante, a quien nombra como autor de otras piezas del catálogo, como por ejemplo *Hamlet*. En ningún caso ubica los dos textos por separado —a pesar de que cada manuscrito podría estar en una letra diferente, la “e” para *El ánima en pena* y la “l” para *La ánima en pena*—, ni nombra a un posible segundo autor.

Esta pieza tiene cinco actos; se trata de una comedia que, a diferencia de otras del mismo estilo que se representaban en la época —*El valiente y la fantasma*, de 1818, por ejemplo—, es muy extensa. La escena se finge en una quinta del Coronel “no muy distante de Buenos Aires” y la primera escena encuentra a Ramada, Nicolás y Perucho bebiendo mientras los dueños de casa no están: “por ahora no hay nadie más que nosotros y la ánima en pena” (Morante, 1819: f. 2v). Nicolás hubiera elegido beber en la otra pieza, pero Ramada le dice que beberán allí donde la ánima toca su tambor para que ella no vaya a hacerlo debajo de sus camas. Brindarán a la salud del muerto para que los deje en paz. Perucho comenta que la dueña de casa, Isabel, le teme al ánima en pena porque piensa que es el fantasma de su marido que murió en la batalla de Sipe Sipe, pero de quien no encontraron el cuerpo y por eso no pudieron darle santa sepultura. En este momento de la conversación escuchan el ruido de una puerta que hace que, del susto, Perucho se esconda debajo de la mesa. Es la Madre Paula, gobernanta de la casa, que llega para mandarlos a trabajar y preparar lo necesario para recibir a las visitas de ese día: los curiosos acuden a la quinta a causa de los relatos sobre el ánima en pena. En ese momento se oyen los sonidos del tambor y los tres criados bebedores salen a esconderse en la pulpería cercana. Cuando se queda sola, Paula llama a Lisandro, que aparece desde atrás de la pared, riéndose de los que salieron corriendo asustados. Ella le pregunta cómo piensa hacerse pasar por el Coronel frente a la señora, si él no se le parece en nada, pero él tiene confianza en la potente impresión del primer susto. Le pregunta a Paula si Isabel quiso saber sobre él, pero esto no sucedió porque el ama cree que él ha partido a Chile, cosa que pensaba hacer hasta que se enteró de la presencia y el cortejo constante del Conde de la Mirandilla hacia Isabel. Paula se comprometió a cambio de dinero a ayudar a Lisandro, primo del muerto, a que la viuda crea que su marido vuelve para impedir que se case en segundas nupcias con Mirandilla. Paula conoce todos los escondrijos de la casa y le asegura que no lo descubrirán. Lisandro ya tiene planeado asustar al Conde esa misma noche. Entra en escena Isabel, que vuelve de dar un paseo en volanta con sus amigas, y le cuenta a Paula que se cruzó con el Conde y que éste insiste en que la historia del ánima en pena es una mentira. Indignada, el ama de llaves le contesta que ese Conde no debería burlarse de los muertos y que seguramente el Coronel está enojado por su intrépida presencia en la casa. Insiste en que los tambores comenzaron a sonar cuando Mirandilla empezó a visitar la casa, porque antes, cuando el pretendiente era Lisandro, eso no pasaba. Pero Isabel reconoce que le tenía mucho cariño a Lisandro cuando estaba allí como el primo de su marido; en cambio, una vez que se le declaró, su presencia pasó a resultarle insufrible. Eso no le ocurre con Mirandilla, que más bien le gusta. Hace hincapié en las diferencias entre las costumbres españolas de Lisandro y el estilo afrancesado del Conde. Pero Paula cree que Lisandro es tierno, mientras que Mirandilla es arrogante. Isabel le pide que por favor no le hable más de ninguno de los dos hombres. Entra el Conde andaluz riéndose de que su criado se ha contagiado del miedo a las ánimas en pena y sostiene que todos escuchan el tambor porque no tienen otra cosa que hacer o porque son tías y solteronas que sufren de vapores. Esto ofende a Paula, quien le pregunta si no cree en almas que penan. Él desea golpear al ánima en pena, pero Paula no quiere que su ama permita esa acción hacia su difunto marido. Isabel confiesa que fue muy feliz durante su matrimonio y que daría

todo por no tener ahora la libertad de volver a casarse, pero Mirandilla no acusa recibo de estas afirmaciones y cree poder convencerla de lo contrario.

El segundo acto comienza con el mayordomo, Paterna, revisando los papeles de gastos de la casa, que se han incrementado a causa de tener que darles de comer a los curiosos cada vez que vienen de visita por el asunto del ánima. Mientras realiza su tarea, llega Perucho con una carta que trajo a la casa un desconocido, pero que para sorpresa de Paterna contiene la letra del Coronel y un texto de agradecimiento en el que explica que remediará el rumor erróneo de su muerte en Sipe Sipe. Se hará ver como un anciano. Inmediatamente después, Ramada anuncia a dicho anciano y el Coronel se encuentra con su servidor, a quien le cuenta que fue tomado prisionero por los realistas, que lo mandaron a Lima y de allí a Cádiz, pero en el trayecto unos corsarios de Buenos Aires atacaron el barco y así pudo regresar con ellos. Inquire si su esposa ha llorado su muerte: tres días sin pausa. Esto lo conmueve, pero Paterna lo saca de la conmoción diciéndole que el dolor se le alivió a la Coronela cuando vio que el vestido de luto le sentaba bien. En este relato, el mayordomo se excede hablando de la belleza de Isabel vestida de negro, tanto que su amo debe detenerlo. Llega el momento de preguntar por Mirandilla y Paterna le dice que la señora le es favorable, que él es joven y afrancesado, pero que ella nunca deja de repetir que no habrá otro como su difunto esposo. El Coronel también se ha enterado de los rumores sobre el ánima y pretende hacerse pasar por un adivino que solucione el problema. Le pide a Paterna que averigüe a través de Paula si no hay allí ninguna intriga, él sabrá cortejarla como en otros tiempos para poder sacarle información. Mientras Isabel duda acerca de la procedencia del sonido de tambores en la sala, llega Paula alarmada porque el Conde registró toda la casa, se apropió del dormitorio de verano, que solía usar el Coronel, y encima quiere reformarlo. Isabel la tranquiliza asegurándole que ella se ocupará de todo. Entonces se presenta Paterna para leerle las cuentas de la casa y aprovecha para hablarle de este adivino que podría solucionar el problema del ánima en pena. Isabel no cree en los adivinos, pero el mayordomo la convence de que no puede hacer daño, sino que el mayor riesgo es que su magia no funcione. Como ella finalmente acepta, él le revela que confiaba en poder convencerla y que por eso el tal hombre ya estaba allí.

El tercer acto comienza con Paula pensando estrategias para no perder los mil pesos que le prometió Lisandro si cumple con su objetivo. Aparece Mirandilla para presionarla: busca abrazarla y le insiste en que sea su amiga, pero ella le responde que no lo quiere porque ayuda a su ama a no cometer pecados. Él sigue burlándose y le ofrece conseguirle un marido, le habla de un candidato de veinticinco años que come y bebe mucho, pero cuando ella pregunta por la dote, resulta que es él quien necesita ser dotado porque no tiene dónde caerse muerto. Finalmente, la oferta termina en que cuando él se case con Isabel, echará a Paterna para darle ese puesto a su futuro marido. Por supuesto, Paula no le cree nada. Cuando Isabel le comenta a su pretendiente acerca de la presencia del adivino, éste dice que se ocupará del tal mago porque ese mentado tambor en realidad no existe. Pero Isabel no se da por vencida y lo invita a cenar esa noche para que lo oiga con sus propios oídos. Entonces llega el Coronel vestido de adivino para ocuparse del ánima y aprovecha para burlarse de Mirandilla: cuando el joven le pregunta por el zodiaco, él le responde que Marte estará entrando en su casa y que pronto la quinta tendrá un dueño a cuya vista desaparecerán los presuntuosos. Aunque el Conde cree que está hablando de él, el Coronel lo niega. Les cuenta que, aunque aparenta noventa años, tiene treinta y siete, pero que el esoterismo hace ese efecto sobre su cuerpo. Se acerca a Mirandilla y le dice en secreto que es un loco rematado y que no lo quieren, tanto que ese mismo día se irá de allí y morirá de miedo. Isabel, que no ha escuchado eso, regaña al Conde por provocar al adivino y le pide al anciano que regrese a las once de la noche para demostrar si realmente es capaz de erradicar la presencia del ánima. El Coronel se retira, no sin antes aconsejarle a su esposa que trate al fantasma con desprecio. Es el momento de Paterna cortejando a Paula para descubrir si está envuelta en alguna

mentira relacionada con el fantasma. Se acerca a ofrecerle una copa y mientras beben juntos le regala un dedal de plata, que le asegura será el precursor del anillo de bodas que le entregará más adelante. Ella se deja llevar por el engaño y le promete que dejará todo, incluso sus hábitos, para casarse con él.

En el comienzo del acto cuarto, se acerca Ramada para preguntar si la cena es para el adivino, pero Paterna le dice que no es para un adivino sino para un hombre anfibio. Ramada entiende que se trata de un “manflorita” y Paterna intenta con algunas palabras más hasta que abandona la voluntad de responder esa pregunta. Finalmente, Paula le revela a Paterna el secreto acerca de Lisandro y promete no contarle a éste que el mayordomo está al tanto. Mirandilla se atreve una vez más y le pregunta a Paterna acerca de los bienes de Isabel, que cree heredar pronto; no contento con eso, se acerca a Isabel para decirle que él dispondrá de todos esos bienes y reformará toda la casa, haciéndola moderna y comprando muebles nuevos. Ella le responde que eso no sucederá y que tampoco se casará con él. Como él no se hace cargo de la respuesta que recibió, ella no insiste y se sientan a esperar el sonido de los tambores, que enseguida los hace temblar. Aparece entonces Lisandro desde atrás de la pared vestido de Coronel, lo que provoca que el Conde se arrodille a pedirle perdón, mientras el fantasma le hace señas para que se vaya y no vuelva nunca más. Por supuesto, Mirandilla huye y no regresa, pero Lisandro todavía quiere deshacerse del adivino.

El último acto trae al adivino seguido de los tres criados, que lo asisten para buscar los elementos que necesita y aprovechan para sacarse algunas dudas. Ramada le pregunta por un tenedor de plata que ha perdido y el Coronel, luego de engañarlo y hacerle creer que él ya sabía del extravío, le aconseja no beber más que agua durante quince días para que ese tenedor aparezca. Perucho y Nicolás también hacen sus preguntas y este último obtiene la respuesta de que, de sus hijos mellizos, solo uno le pertenece. Finalmente, el adivino indaga acerca del dueño de casa y se encuentra con un gran cariño de parte de sus criados y de su esposa. Llega Paterna para anunciarle que el Conde se fue y el Coronel le pide que ponga al tanto a Isabel de su existencia mientras él invoca al fantasma, para evitarle un susto. Mientras tanto le vaticina a ella misma que en media hora tendrá de vuelta a su marido. Le relata anécdotas reales entre los dos y convoca a Lisandro, frente a quien se saca el disfraz, provocándole terrible susto. Lisandro pide perdón y el Coronel se le aparece a Paula, que se horroriza frente a su imagen. Finalmente, marido y mujer se abrazan y el ama de llaves es desengañada.

Si bien no puedo asignarle un autor a esta comedia de forma comprobable, haber encontrado un segundo manuscrito y haber podido indagar más en profundidad sobre la obra me lleva a repensar algunas cuestiones ya trabajadas y a inclinarme, por los datos consignados anteriormente y por el estilo que presenta el texto, a pensar que Luis Ambrosio Morante es su autor. El análisis que propongo ahora pretende superar la clasificación de “Romanticismo oscuro” o “género gótico” planteada en el estudio previo de la revista *Panambí*, para entender la obra como una manifestación del gótico como imaginario radical, una herramienta estética y política para procesar lo humano en el contexto independentista. Para eso, consideraré las bases teóricas de autores fundamentales del pensamiento sobre el imaginario.

Castoriadis desarrolla el concepto de imaginario social radical, que sostiene que la sociedad no solo se organiza por leyes funcionales, sino por un “magma de significaciones imaginarias” que instituyen la realidad. Este magma consiste en un haz indefinido de remisiones interminables

que atraviesan a la sociedad y que responden a preguntas vinculadas con la identidad de una comunidad, sus condiciones de existencia, sus creencias. Podemos pensar que las respuestas a preguntas existenciales en una sociedad constituyen su forma de procesar los traumas y las adversidades y de codificar el mundo circundante. En este sentido, el gótico en la pieza de Morante no es un “estilo importado”, sino una institución imaginaria que permite a la sociedad rioplatense de 1819 dar sentido a lo que la razón ilustrada no podía explicar: la muerte masiva tras las guerras de independencia. El miedo de los criados (Ramada, Nicolás y Perucho) no es un recurso cómico vacío. Sus brindis a la “salud del muerto” para que “no se le antoje ir a tocar [el tambor] debajo de mi cama” demuestran cómo el imaginario gótico instituye una nueva forma de convivencia con la muerte. El “ánima” se convierte en una significación imaginaria que organiza la vida cotidiana en la quinta, transformando un espacio de descanso en un territorio de vigilancia espectral.

Siguiendo a Gilbert Durand (2000), el gótico funciona aquí como una cuenca semántica: un sistema dinámico de imágenes que convergen para dar respuesta a los desafíos del tiempo y la finitud. Durand propone que el imaginario surge en el “trayecto antropológico” que une las pulsiones biológicas (miedo a la muerte) con las presiones socioculturales. La cuenca semántica del gótico acompaña los procesos sociales y políticos en los que las personas se ven envueltas para darles una vía de escape a las angustias y miedos que provoca en la humanidad la finitud. La figura del Coronel muerto en la batalla de Sipe Sipe actúa como el centro de esta cuenca semántica. La “pérdida del cuerpo” en el campo de batalla, mencionada por Nicolás (“no hubieran podido hallar su cuerpo”), genera un vacío que el imaginario gótico llena con la figura del “ánima en pena”. El gótico permite que la derrota militar de Sipe Sipe —un trauma histórico real— fluya hacia el terreno de lo simbólico, donde el Coronel puede “retornar” para reclamar su hogar, uniendo la historia nacional con la intimidad familiar.

En ambos casos, tanto en lo que respecta al concepto de imaginario social radical de Castoriadis (1975) como en lo que refiere a la cuenca semántica de Durand, queda claro que lo gótico no viene a instalarse como un género con características establecidas, sino como una forma simbólica de procesar y transitar los traumas familiares y colectivos. Desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman (2011), la imagen gótica no es una copia de la realidad, sino un síntoma que interrumpe el curso normal de la historia cronológica. El síntoma es aquello que sobreviene “a destiempo”, una supervivencia de un pasado que no termina de morir. Hay una alteración del orden “normal” de los acontecimientos que hace síntoma a través de la imagen gótica, podríamos decir que lo monstruoso “se filtra” por los resquicios que puede encontrar y esto ocurre necesariamente a destiempo, quizá, siguiendo con la imagen, sujeto a la tardanza que implica esa búsqueda de una salida.

El regreso del Coronel disfrazado de astrólogo es un anacronismo fundamental. Al presentarse con barba larga y anteojos grandes ante su mayordomo Paterna, el Coronel rompe la linealidad del tiempo histórico (donde él ya es un “héroe muerto”) para convertirse en una “imagen-viva” que desestabiliza el presente de Isabel. Esta “simultaneidad contradictoria” (el esposo que es, a la vez, el muerto de Sipe Sipe y el astrólogo vivo) es lo que Didi-Huberman (2011) define como imagen dialéctica: un choque entre el “Ahora” y el “Otrora” que ilumina la precariedad de la nueva nación.

Charles Taylor (2006) analiza cómo los imaginarios sociales modernos se asientan en un “orden moral” y en espacios que funcionan como metatopías. Una metatopía es un espacio común que se ve invadido por un tiempo “otro” o superior. En el Buenos Aires del XIX, el orden

moral estaba fuertemente discutido: la Iglesia todavía tenía mucho poder, pero el pensamiento racional comenzaba a expandirse. Esa moralidad no era sólida. Por eso, el espacio simbólico de ese contexto era endeble y dejaba a la luz grietas por las que los temores y la incertidumbre se escapaban para cubrir los vacíos de explicación que los habitantes de esta tierra necesitaban. En este sentido, la quinta “no muy distante de Buenos Aires” deja de ser un espacio doméstico para volverse metatópico por la acción del tambor. Mientras el Conde Mirandilla representa la razón secular y escéptica (“vapores... efectos de la educación”), la quinta misma impone su ley gótica. El espacio de la tertulia, con su “cómoda embutida en la pared”, se convierte en el lugar donde el “tiempo superior” de los muertos invade el tiempo profano de los pretendientes, forzando un retorno a la moralidad del matrimonio legítimo.

El gótico como imaginario indaga en lo que Freud define como lo ominoso (*unheimlich*): aquello familiar que ha sido reprimido y retorna para inquietarnos. La manipulación de Lisandro, quien se esconde tras la pared para tocar el tambor, es una puesta en escena de lo ominoso. Lo familiar (la casa, el recuerdo del primo) se vuelve terrorífico a través del sonido oculto. El Coronel, al enfrentarlo, no solo castiga un engaño, sino que revela la abyección (en términos de Kristeva) de un sistema social donde los lazos de parentesco se rompen por el interés material (Mirandilla buscando los bienes de Isabel). El gótico desnuda aquí la “hipocresía social”, mostrando que el verdadero monstruo no es el fantasma, sino la perversidad de los pretendientes que acosan a la viuda.

Realizar un análisis superador de *La ánima en pena* implica entender que la pieza de Morante utiliza el modo gótico no como un escape fantástico, sino como una estrategia de subversión. Al entrelazar lo emocional (el miedo, el deseo) con lo racional (el engaño, la política de la independencia), la obra se constituye en una estética que desnuda la condición humana en momentos de crisis. El gótico permitió a la sociedad de 1819 establecer un “borde a lo real imposible”, transformando el trauma de la guerra en una comedia de supervivencias donde, finalmente, la identidad nacional y personal se reconstruyen a partir de sus propios fantasmas.

Referencias bibliográficas

- CASTORIADIS, Cornelius, 1975, *La institución imaginaria de la sociedad*, traducción de Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, Barcelona, Tusquets. Edición digital disponible en: https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Cornelius%20Castoriadis%20-%20La%20institucion%20imaginaria%20de%20la%20sociedad.pdf.
- DAVIDEL, Laura, 2017, David Punter, *The Gothic Condition: Terror, History and the Psyche* [reseña], *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 16, 119-123.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- DURAND, Gilbert, 2000, *Lo imaginario*, traducción de Carme València, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- GOICOCHEA, Adriana L., María Gabriela RODRÍGUEZ y Natalia PUERTAS, 2019, “El modo gótico: una perspectiva para pensar lo humano”, *Anuario Pilquen. Sección Divulgación Científica del CURZA*, vol. 2, no. 2.
- HOGLE, Jerrold E. (ed.), 2006, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

- LANDINI, María Belén, 2021, *El teatro de Luis Ambrosio Morante (1780-1837): configuración de territorialidades rioplatenses en torno al proceso independentista*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral.
- , 2023, “*La ánima en pena* de Luis Ambrosio Morante: una muestra de dramaturgia gótica con fines independentistas”, *Panambí* 17, pp. 9-15. Disponible en: <https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/3535>.
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés, 2014, “Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica”, *Badebec* vol. 3, no. 6, pp. 138-168.
- TAYLOR, Charles, 2006, *Imaginarios sociales modernos*, traducción de Ramon Vilà Vernis, Barcelona, Paidós.