



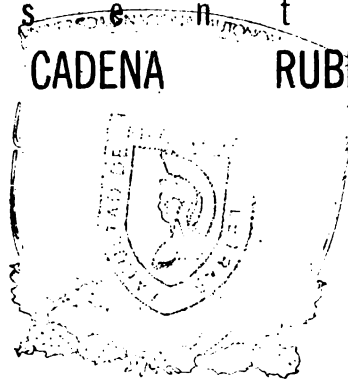
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL HEROISMO DEMONIACO DE CATHERINE EARNSHAW.

TESINA PROFESIONAL
Que para optar al Grado de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

p r e s e n t a
AGUSTIN CADENA RUBIO



México, D. F.

JUL. 11 1990

1990

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LOS PROBLEMAS DE NUESTRA LECTURA

Al caer la tarde y cuando ya el trabajo doméstico ha concluido en una austera casa de Haworth, tres hermanas, todas ellas escritoras, discuten sus creaciones. Charlotte y Anne Brontë acaban de exponer el avance de sus obras, The Professor y Agnes Grey, respectivamente, y escuchan con cierta perplejidad los comentarios de su hermana, Emily, quien considera que pasión y violencia son tan parte de la vida real como puede serlo cualquier otro estado. El desacuerdo de Charlotte en este punto se va transformando en irritación a medida que ve cuestionada su propia teoría de la literatura; quiere demostrar, en su novela, que "the life of a normal decent man can also be fascinating"(1). Anne entra a la discusión pidiendo a Emily que les enseñe lo que ha escrito, ya que hasta ahora lo desconocen, a lo cual Emily se niega; le parecería una traición a sí misma exponer lo que siente como "profoundly personal"(2). La discusión termina con un comentario muy significativo, por parte de Emily, respecto a la manera como ella ve su propia obra, ya en proceso, Wuthering Heights: Lo que ustedes escriben -les dice a sus hermanas- "is fiction. It is the material of your experience, not the material of your souls".

Semejante observación contiene uno de los elementos que harán la novela de Emily básicamente distinta a las de sus hermanas, y es la idea que ha regido, de principio a fin, nuestra lectura de Wuthering Heights.

Cierto es que, como señala J.F. Goodridge(3), Ellen Dean define más de una vez su narración como "Mr. Heathcliff's history". Estamos de acuerdo también en que la exposición de este personaje es esencial en cualquier estudio crítico de la obra. Nuestra discrepancia va en otro sentido. El señor Goodridge

habla como si Wuthering Heights fuera la narración de Mrs. Dean; de ser así, seguramente tendría toda la razón. Pero, estrictamente hablando, Wuthering Heights es la historia de las vacaciones de Mr. Lockwood en Thrushcross Grange; es una especie de diario de viaje en el cual se cuenta la historia de la historia de la vieja que llegó a contar al narrador "Heathcliff's history"(4). Con esto no queremos decir que el señor Goodridge esté equivocado, sino que su aserción es válida sólo para uno de los niveles diegéticos de la novela. Incluso podríamos decir que en otro de estos niveles, en virtud de una coincidencia de subjetividades, la percepción de la historia cambia; su sujeto gramatical cambia durante el recorrido de emisor a receptor. Nos explicamos: mientras Ellen Dean está narrando los hechos selectivamente, convirtiendo a Heathcliff en protagonista, Lockwood la está escuchando también, en mayor o menor grado, selectivamente, de modo que, para él, la narración es la historia de la segunda Catherine, que es quien le interesa: "And that pretty girl-widow, I should like to know her history!"(5). Esta podría ser también una lectura interesante ya que, de algún modo, la segunda Catherine, tal como la vemos en los últimos capítulos, es el resultado de todo lo que sucedió antes; el resultado, no sólo de la historia de Heathcliff, sino también de la historia de la primera Catherine.

A veces, sobre todo en textos de carácter alegórico, sucede que un personaje, como encarnación de un concepto abstracto, destaca más, aparece dibujado en colores más brillantes, que el propio protagonista. Al leer Paradise Lost, la enorme personalidad moral y estética de Satán nos hace olvidar, por un momento, que lo que se está narrando es la historia de la caída del hombre.

¿Se trata, entonces, de una lectura de Wuthering Heights como una alegoría? En efecto, si consideramos la alegoría como exploración o ilustración de un proceso psíquico u ontológico. Siguiendo, pues, la doctrina utilitarista de la época de Emily Brontë, ya podemos adaptar los medios a los fines. La novela, desde sus orígenes, ha parecido ser un medio idóneo para exponer los materiales de la experiencia. En Agnes Grey, Anne Brontë vertió el material de su experiencia como institutriz. Pero para exponer aquello que se agita dentro del alma, de esa alma del creador de mitos que es como un árbol enorme -sus hojas están expuestas al viento de la experiencia, del mundo externo, de los seres históricos, pero sus raíces se nutren en fuentes oscuras, insospechadas, atemporales (y aquí parafraseamos una expresión de Catherine)-, para expresar eso, decimos, la alegoría resulta más adecuada. La alegoría está formada por símbolos o por elementos que tienen una función simbólica, y el símbolo, en palabras de Paul Ricoeur, "nos abre y descubre una dimensión de la experiencia que sin él permanecería cerrada y velada"(6). Esta experiencia, desde luego, no es la misma que alimenta las novelas de Charlotte y Anne; como el propio Ricoeur aclara, no se trata de experiencias reales sino de aspiraciones(7). Recordemos, además, que en sus poemas, Emily Brontë tendía ya a personalizar conceptos abstractos con el fin de explorarlos mejor. Así lo hace en "Mother Earth", "Stars" y "The Visionary". En este último poema alude a una entidad abstracta, a la que ama, como si hablara de un hombre:

Hush! a rustling wing stirs, methinks, the air:
He for whom I wait, thus ever comes to me;
Strange Power! I trust thy might; trust thou my constancy(8).

En Wuthering Heights, Catherine bien habría podido decir este poema, como una oración, cualquiera de las noches que pasó en Thrushcross Grange pensando

en el desaparecido Heathcliff.

Nuestra lectura de Wuthering Heights es la de una alegoría, la alegoría de Catherine Earnshaw, ya que decir la "historia" resultaría impreciso. En este punto nos acercaremos a la interpretación de Keith Sagar, quien considera a Heathcliff como una personalización del Yo frustrado de Catherine(9), Exploraremos esta proposición hasta sus últimas consecuencias, examinando los demás personajes a la luz de la misma, para luego proceder a la vivisección de esa parte del alma de Catherine que Emily Brontë llamó "Heathcliff", relacionándola con un concepto de heroísmo contrario a la moral asumida, es decir, exponiéndola como un heroísmo demoníaco.

Emily Brontë tuvo siempre una vida interior extraordinaria; vivió intensamente dentro de sí misma; quería crear un mundo propio, como lo hizo en un principio con su país fabuloso, Gondal; un mundo que fuera para ella como una carta de navegación con la que no se perdiera en los abismos de su propia alma. Catherine Earnshaw, dentro de los límites de sí misma, con todas sus manifestaciones emocionales, existenciales, proyectadas exteriormente como personajes, se ofreció a su creadora como la carta de navegación que necesitaba, señalados en ella los horrores y las alternativas a aquello que más le preocupaba: su propio ser y su propia finitud. Emily Brontë, aun siendo bella, nunca tuvo un hombre, murió ignorando el amor. Por eso no podía sustentar en la experiencia real, histórica, un relato de amor. No poseía más materia que la de su imaginación, la de su "alma", para escribir, Pero Wuthering Heights no es una historia de amor sino una historia de pasión, entendiéndola como desbordamiento (Bataille), como fascinación, como idolatría de la felicidad(10). Es decir que la pasión no es necesariamente sexual y no necesariamente coinci-

de, como el amor, con los impulsos de vida. Ahí están la ira de Aquiles, la pasión de ser de Macbeth, la ambición de Rastignac... Wuthering Heights es una exploración de la passio, así, en general, en abstracto, colocada en estado de pureza y en oposición a las fuerzas represivas de la cultura.

Hemos señalado que Heathcliff es la encarnación de una parte de la naturaleza de Catherine Earnshaw, de donde se desprende que Edgar podría ser la encarnación de otra parte, en más de un sentido opuesta a la primera. Afirmar que estas dos partes son la naturaleza pasional y el debilitamiento, hasta llegar a la negación, de esa misma naturaleza, sería sólo parcialmente cierto, por incompleto. Además quedan en pie otros dos problemas: Primero: si Wuthering Heights es el diálogo (en el sentido de la dialéctica) de un alma consigo misma y esta alma es la de Emily Brontë representada en Catherine Earnshaw, ¿qué función tienen los demás personajes, Hindley, Hareton, Isabella, la segunda Catherine...? y segundo: ¿por qué si Heathcliff -por lo menos él- es una emanación del alma de Catherine, le sobrevive? Tales problemas irán siendo abordados uno a uno.

HEATHCLIFF COMO CREATURA DEL ALMA DE CATHERINE

Como ya lo han observado Ernest Becker, Paul Ricoeur, Georges Bataille y otros, el ser humano vive atormentado por la conciencia de su finitud. Es una entidad relativa, limitada por un aquí y un ahora, reductible a la precaria condición de no ser más que un punto de vista, de no poder crear nada sino sólo recibir (11) y, lo peor de todo, está fatalmente condenado a morir. La angustia que crece dentro de sí ante estos hechos es resultado de su indivi-

dualismo, de la relación sujeto-objeto que determina su percepción del mundo y que lo une -lo distancia- a todos los demás seres. A esta angustia opone un deseo de trascendencia, de desbordar su propia finitud y sobrevivir a su propia muerte; inventa proyectos de inmortalidad (Becker); se aferra con desesperación a su fe en absolutos, acaso porque sospecha que, si los alcanza, si existen, habrá ganado esa forma de infinitud que da el participar de un absoluto. Emily Brontë vivió meditando dura, insistentemente, sobre estos asuntos. Vivió rodeada de muerte; su madre murió cuando ella tenía tres años de edad, después vio morir ~~vio morir~~ a varios compañeros de clase y conocidos, a sus dos hermanas mayores, a su hermano, a sus animales más queridos (recordemos que su misantropía la había llevado a apreciar la compañía de los animales mucho más que la de los humanos)... En suma, se había acostumbrado a la muerte. Es su corazón el que habla, autobiográficamente, por boca de la segunda Catherine: "You have left me so long to struggle against death, alone, that I feel and see only death! I feel like death!"(12). Además de la muerte (más adelante nos acercaremos a Wuthering Heights como una exploración del proceso de morir) a Emily, al igual que a Catherine, le atormentaba otra forma de finitud, que podía experimentar en vida: la finitud espacial, la angustia de no poder estar, en un punto dado en el tiempo, en más de un punto en el espacio. Lejos de sus páramos de Yorkshire, Emily languidecía; quería volver a ellos, no importaba cuan lejos estuvieran. Su cuerpo era una prisión que sólo en contados, gloriosos instantes, podía abandonar. En efecto, sus biógrafos dicen que realizaba viajes astrales(13) para volver a los páramos. Catherine también desea escapar de la cárcel del cuerpo:

...the thing that irks me most is this shattered prison, after all. I'm tired, tired of being enclosed here. I'm wearying to escape into that glorious world, and to be always there: not seeing it dimly through

tears, and yearning for it through the walls of an aching heart; but really with it it, and in it (14).

De hecho, Catherine se sabe ya, de algún modo, desbordada: "What were the use of my creation if I were entirely contained here?"(15). Se sabe prolongada en otros seres, sabe que "there is or should be an existence of yours beyond you"(16). ¿Quiénes son estos seres y cuál es su sustancia? ¿De qué manera se va tejiendo Wuthering Heights como una alegoría en la que sólo Catherine, sólo el corazón femenino, es real, de la misma manera que, en Paradise Lost, sólo la conciencia moral es real?

Georges Bataille considera que "la humanidad persigue dos fines, uno de los cuales, negativo, es conservar la vida (evitar la muerte) y el otro, positivo, es incrementar su intensidad"(17). En otra parte, Bataille define los momentos de intensidad como "momentos de exceso"(18). Y más adelante hace una aclaración bastante pertinente: "La noción de intensidad no es reductible a la de placer, porque, como hemos visto, la búsqueda de la intensidad requiere que salgamos al paso del malestar, hasta el límite del desfallecimiento"(19). Duración e intensidad son, pues, dos maneras de responder al horror de la finitud. Por medio de la primera se persigue estirar un límite temporal; por medio de la segunda, se busca forzar un más allá cuantitativo que devenga salto cualitativo hacia el absoluto.

Queremos demostrar que Heathcliff, en uno de sus aspectos, representa esa intensidad que la conciencia de Catherine busca para apaciguar la angustia de su finitud. En tanto que Edgar nos llevaría a la idea de duración. Ahora bien, ambas nociones son opuestas y cada una existe sólo en la medida en que niega

a la otra; una vida intensa es una vida corta; una vida larga es una vida sin "momentos de exceso", sin desbordamientos, sin pasiones. Catherine se muestra indecisa entre ambas opciones, coquetea con las dos, en algún momento parece decidirse por una y, finalmente, muere por haber traicionado a la otra. En este punto, y con el fin de relacionar el concepto de intensidad con el de pasión, del que ya hablamos antes, resulta conveniente volver a Ricoeur:

Sólo podemos entroncar las pasiones con el deseo de felicidad, y no con el deseo de vivir. Efectivamente, en la pasión el hombre pone toda su energía porque un tema de deseo ha llegado a serlo todo para él; y ese todo es la marca del deseo de felicidad; la vida no aspira a todo; la palabra todo no tiene sentido para la vida, sino para el espíritu (20).

Intensidad y pasión se relacionan entre sí por su posición coincidente ante la vida, que es, por así decirlo, de desafío. No es de ningún modo gratuito que el discurso popular hable de "pasiones intensas": buscar la felicidad viviendo esta búsqueda hasta los límites del desfallecimiento.

Tenemos, hasta aquí, tres piezas, ya armadas, del rompecabezas de una de las partes del ser de Catherine: Heathcliff-intensidad-pasión. Procederemos a articular el segundo.

EDGAR COMO CREATURA DE LA IDEOLOGIA DE CATHERINE

Hemos señalado ya que Edgar es una proyección de esa parte de Catherine que busca la conservación de la vida. Edgar representa la opción a la intensidad: una vida larga sin momentos de exceso, sin desbordamientos. Esto es lo que Catherine habría tenido de no regresar Heathcliff; se habría conver-

tido, como Ellen Dean, en una vieja sin pasiones pero llena de sentido común. Y he aquí otra de las oposiciones básicas de la novela: pasión versus sentido común. El sentido común, como literalmente se indica, es el sentido, la opinión, de la mayoría; el Banco General de la Razón, según Burke(21). Se basa en la razón, pero no en el razonamiento individual, insiste Burke, ya que éste puede desvariar. Es como si la verdad fuera una cuestión de consenso. El sentido común es un producto de la ideología, si no es que representa en sí una ideología; actúa como una especie de lubricante que mantiene el buen funcionamiento del aparato de producción. Se basa en proposiciones que el sentir general dictamina como válidas y, por lo tanto, está estrechamente vinculado con el ser "adulto" y con el ser "útil a la sociedad". Las recompensas que ofrece a cambio son el respeto del prójimo, una conciencia tranquila, una vida sin preocupaciones "gratuitas" y una vejez apacible. Como gendarme de la ideología, el sentido común cuenta con autorización para manipular la muerte, el amor y el dolor, para decretar separaciones o dictar tabúes, según convenga al sistema de producción. Segrega o, en el mejor de los casos, desautoriza intelectualmente, a todo aquel miembro de la sociedad que no produce: el niño, el loco, el opiómano, el paria... Es un producto cultural que se ha erigido en censor de la naturaleza. Cumple con tal eficiencia su tarea dentro del sistema que, inclusive, es una de las presiones más fuertes que llevan al individuo a buscar la duración, la conservación de la vida. El progreso se detendría, las máquinas pararían, la economía se vendría abajo, si no fuera porque el sentido común atempera y administra los momentos de exceso y los deseos de felicidad de sus súbditos.

Podemos trazar ahora las dos coordenadas completas, tal como se desprenden de nuestra lectura: Edgar-duración-sentido común-cultura, y Hethcliff-intensidad-pasión-naturaleza.

Entendemos aquí, por naturaleza, no sólo el conjunto de los elementos naturales aún indómitos y sus manifestaciones, sino también el ser indómito de Catherine Earnshaw, su más profundo Yo, conservado en estado de pureza, íntegro; esa parte de ella que no se queda a corromperse en la tumba, como la ideología, junto con la cárcel en ruinas de su cuerpo, sino que sobrevive a la muerte física para después asomarse a la ventana de su cuarto en las noches de lluvia; su ser titánico. Considerando el mito platónico del andrógino primordial y de su posterior bipartición, nos sentiríamos tentados a ver, en Wuthering Heights, una alegoría del retorno a la unidad perdida, en la que Heathcliff sería la mitad del alma de Catherine. Pero nos corrige una afirmación de ella: "...I shall love mine yet; and take him with me; he's in my soul"(22). Luego, Heathcliff es parte de su alma, pero como algo que le pertenece, que la habita, no como algo consustancial a ella. Es, como ya dijimos antes, su más profundo Yo, su ser titánico, aquella parte de naturaleza indómita que constituye a la verdadera Catherine. Por ello, tanto un personaje como el otro, hablan varias veces en términos de identificación. Es Catherine la más explícita: "Nelly, I am Heathcliff!"(23). A continuación examinaremos en detalle las implicaciones de esta identificación.

"HEATHCLIFF'S HISTORY"

Emily Brontë, al igual que sus hermanas y los románticos en general, tenía una actitud hacia la naturaleza que no desechaba la idea de un proceso creativo de civilización. El individualismo, la exaltación de la vida emocional, la exploración de las posibilidades cognoscitivas de la imaginación, no pretendían abolir el racionalismo de la generación precedente, sino sólo corregir sus errores, contrarrestar su poder represivo y sus excesos negadores de la vida. Desde luego, era preferible ser un bon sauvage que ser un campeón del sentido común; ser un apasionado que un inerte. Los románticos conocían esta verdad fundamental de la condición humana: la pasión no tiene alternativas; si la invocamos, nos lleva a la destrucción; si la rechazamos, nos convertimos en muertos vivientes. Por eso el héroe romántico, el héroe de Byron o de Goethe, es un héroe trágico, un héroe que defiende la vida con su vida. Hablar, pues, de pasiones en estado de pureza, es invocar a la muerte. Ahora bien, como los profetas (vates) del Antiguo Testamento, los poetas (vates) románticos, identifican a la ciudad con el Mal, con el asfixiamiento del espíritu. Pero en el fondo ambos creen que la cultura, ya corregida, enderezada, puede transformar positivamente a la naturaleza, convirtiéndola en la savia de la existencia, en la fuente de energía del espíritu. Esta misma naturaleza, en estado bruto, entronca con la pasión, con la intensidad y, por último, con un peligro creciente que desemboca en fatalidad.

Cuando Heathcliff, de origen misterioso como todas las pasiones, hace su aparición en la vida apacible de Wuthering Heights (apacible porque recordemos que, si ya antes había habido un primer Heathcliff, ahora estaba muerto), es

el viejo Earnshaw, la conciencia moral, el primer elemento transformador que actúa sobre él; en estado bruto, todo lo que Heathcliff representa ofrece un aspecto extraño a los ojos de la civilización enajenada, provoca un rechazo inmediato detrás del cual se halla el temor: "You must e'en take it as a gift of God; though it's as dark almost as if it came from the devil"(24). El viejo Earnshaw le da ropa limpia, alimento, lo empieza a educar. Heathcliff surge en el alma de Catherine cuando ella tiene seis años de edad, oscuro como lo malo pero también como lo incognoscible. La conciencia moral de la niña lo trae después de un viaje a la ciudad, quizá como reacción violenta al conocimiento de la misma. La conciencia moral de la niña lo ve como algo normal, que simplemente debe educarse; lo acepta y trata de orientarlo, sin reprimirlo. Catherine no; la llegada de Heathcliff es para ella una especie de menarquia espiritual; algo para lo que no estaba preparada, que sucede dentro de ella desbordándola, incómodo, incluso repugnante, Pero pronto lo acepta también -su conciencia moral se lo hace familiar- y empieza a amarlo; después de todo Heathcliff es su naturaleza; "She was much too fond of Heathcliff. The greatest punishment we could invent for her was to keep her separate from him; yet she got chided more than any of us on his account"(25). En efecto, Catherine es ya, en este momento, esencialmente apasionada, salvaje, mucho más de lo que siempre lo fue antes de que Heathcliff comenzara a crecer dentro de ella:

Certainly, she had ways with her such as I never saw a child take up before; and she put all of us past our patience fifty times and oftener in a day; from the hour she came downstairs till the hour she went to bed, we had not a minute's security that she wouldn't be in mischief [...]. A wild, wicked slip she was (26).

El viejo Earnshaw, que como ya dijimos representa la conciencia moral como

aspecto transformador positivo, se restringe a tratar de orientarla dentro de ciertos límites, sin debilitarla; y Ellen Dean, otra encarnación del sentido común (aquí como modalidad de percepción de los acontecimientos), aunque se siente escandalizada, sabe que es mejor no atravesarse en su camino, es lo más sensato. Cuando muere el viejo Earnshaw -¿qué clase de cataclismo interior pudo producir su muerte?- Catherine queda a merced de dos elementos terriblemente represivos: Hindley -la autoridad secular- y Joseph -el cristianismo como ideología represora de la naturaleza (en la realidad es, efectivamente, un instrumento de dominación al servicio del poder secular)-. Estos son los ominosos sustitutos de esa luminosa conciencia primordial que, como ya sabían Wordsworth y Coleridge, se va apagando en el alma a medida que el niño crece. Catherine se rebela contra uno de ellos con más éxito que contra el otro, pero lo importante es que, al llegar a este punto, resulta ya evidente la identidad que tratamos de demostrar: Heathcliff, como personaje, se fortalece siempre que la pasión, la intensidad y la naturaleza se expresan libremente en Catherine, y se debilita con ellas. Y cuanto más alta es la presión a la que se le somete, más ama Catherine esta parte de su alma. Recordemos que el amor entre los dos niños nace en un marco de rebeldía, primero contra la autoridad y luego contra la religión: "Hindley is a detestable substitute /ya lo explicamos arriba⁷ -his conduct to Heathcliff is atrocious- H. and I are going to rebel -we took our iniciatory step this evening"(27). Más adelante avientan a la perrera los libros religiosos de Joseph, emblemáticamente(28). Como señala Igor Caruso: "Todo apasionamiento, toda manifestación de Eros -y cuanto más pura más fuerte- es protesta contra las manipulaciones de la muerte, contra el dolor, la separación, los tabúes"(29).

Sin la influencia positiva del viejo Earnshaw, Heathcliff empieza a embrutecerse y a apagarse dentro de Catherine. Los elementos represivos de la cultura lo combaten cada vez con más denuedo, alienando a Catherine. En la obra de Bunyan, The Pilgrim's Progress, Christian pasa, en su camino a la Ciudad Celestial, por un lugar de lujo, de artificio y de decadencia espiritual, la Feria de las Vanidades. Christian lo ignora y sigue su camino. Catherine no. Catherine queda fascinada con el ilusorio paraíso de los Linton, aun cuando esa parte de ella que es Heathcliff lo rechaza violentamente, desde el principio y para siempre: "We did despise them!"(30). A partir de aquí se inicia un firme proceso de alienación de Catherine con respecto a su más profundo Yo; Catherine se urbaniza. No se da cuenta, en un principio, de que ese mundo, que proclama ser superior, es en el fondo "trivial, selfish and empty"(31). Ciertamente, el mundo de Thrushcross Grange irá amortiguando "the impact, at once vivifying and destructive, of essential passion"(32). Si recordamos un poema ya citado, "The Visionary", donde la luz de una lámpara se identifica con una luz interior, mística, resulta emblemática esta escena entre Ellen Dean y Heathcliff: "There will more come of this business than you reckon on -I answered, covering him up and extinguishing the light" (33).

Catherine permanece in Thrushcross Grange cinco semanas. Regresa "a very dignified person", elegantemente vestida, educada, convertida en "a lady":

I removed the habit, and there shone forth, beneath a grand plaid silk frock, white trousers, and burnished shoes; and, while her eyes sparkled joyfully when the dogs came bounding up to welcome her, she dare hardly touch them lest they should fawn upon her splendid garments (34).

Recordemos, extratextualmente, que Emily Brontë, por su formación dentro de la Iglesia Metodista, identificaba el lujo con la perdición espiritual: "Yet this was wrong -very wrong! Wrong to want to be rich, weighted down with jewels, smothered in perfumed silk and velvets. Aunt said these women were damned... Damned! Damned!"(35).

La naturaleza, ese impulso de vida espiritual, que es Heathcliff, retrocede apagándose, pero también revolviéndose furiosa, rencorosamente, en el interior de Catherine. Catherine reniega, como señala Bataille, de lo salvaje; "se deja atrapar por una vida acomodada"(36). Aun cuando todavía vacila, va eligiendo -cree que va eligiendo- su destino. Edgar representa "el mundo asentado de la razón"(37), las recompensas del sentido común, la posibilidad de una vida duradera, aunque esta duración signifique renunciar a toda intensidad. Y aquí parece ya adulta; basa su elección en el cálculo del interés, en una visión de lo conveniente, no ya en el impulso inmediato que caracteriza al niño -que la caracterizaba a ella- en su búsqueda de intensidad. Se ha tornado enemiga de sí misma, aliada de la autoridad secular y de la represión religiosa, novia del sentido común. Se reprime, oculta vergonzosamente sus sentimientos: "...Her cheeks flushed, and the tears gushed over them. She slipped her fork to the floor, and hastily dived under the cloth to conceal her emotion"(38). Se avergüenza de su naturaleza, la acosa con la misma fuerza con que antes la defendió: Heathcliff se va convirtiendo en un fantasma cada vez más lánguido, cada vez más etéreo, cada vez más sombra... hasta que desaparece. Y sin embargo Catherine se da cuenta de que se está condenando a sí misma: "In my soul and in my heart, I'm convinced I'm wrong"(39). Es la voz de su naturaleza y, últimamente, la voz de la naturaleza, la que le dice esto. Desoyéndola, Catherine elige a Edgar por motivos puramente ideológicos: "And he will be rich, and I

shall like to be the greatest woman of the neighbourhood, and I shall be proud of having such a husband"(40). Catherine se casa con el sentido común, con la conservación de la vida; se somete al sistema de producción. Jamás hubiera podido casarse con Heathcliff, no porque ello la degradara, como dice, sino porque, como apunta Keith Sagar, uno no se casa con su propia alma(41). De hecho, jamás se plantea el conflicto como una necesidad de elegir entre dos hombres. Lo que Catherine desea de Nelly es su aprobación para casarse con Edgar. Si el problema aparece como una disyuntiva es porque Catherine sabe que no podrá conservar a Heathcliff dentro de sí misma si se casa con Edgar. Ante el sentido común, la pasión es una enfermedad que hay que curar, erradicar.

En otro sentido, como observan Gilbert y Gubar, Heathcliff es también la parte femenina de Catherine; es decir, aquel aspecto aliado suyo en la rebelión contra el sentido común representante de un sistema patriarcal. Heathcliff no está de parte de los hombres ni pretende ser un patriarca, como los personajes masculinos "buenos" de la novela. Su masculinidad es exterior, carismática, pero en realidad Heathcliff es la feminidad de Catherine, aquella feminidad asociada con la naturaleza, el instinto y el florecimiento de las potencias femeninas. Edgar, por el contrario, aunque de aspecto débil y casi afeminado, representa en la vida de Catherine lo patriarcal por excelencia, junto con todos sus instrumentos; es el sentido común masculino, la cultura masculina, el cálculo masculino del interés individual. Por ello, al renunciar a Heathcliff, Catherine abdica a su feminidad primordial con el fin de adoptar otra, artificial, que es la que demanda de ella el sistema.

Por todo lo anterior, el amor de Catherine por Heathcliff no es sexual -no puede ser sexual- como tampoco lo es el que siente por Edgar. Se trata de una

necesidad vital, como el otro es una mera inclinación a lo conveniente. Por eso cuando Catherine habla de Heathcliff: "If all else perished and he remained, I should still continue to be; and if all else remained and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger"(42), lo hace en términos semejantes a los que, en el poema "No Coward Soul is Mine", Emily Brontë utiliza para hablar del amor a Dios:

Though Earth and moon were gone
And suns and universe ceased to be
And thou were left alone
Every Existence would exist in thee (43).

EL LLAMADO DEL INSTINTO

Durante los tres años que dura la ausencia de Heathcliff se observa una elipsis en el discurso de la novela. Sencillamente la vida de Catherine ha dejado de ser intensa. Y es imaginable: ocupaciones domésticas mínimas, una vida conyugal ordinaria, lecturas intrascendentes, una ternura tibia y adulta... nada que valga la pena contar. La experiencia es la cualidad propia del ser adulto y, volviendo a Gilbert y Gubar, "for the heroine who falls it is the loss of Satan rather than the loss of God, that signals the painful passage from innocence to experience"(44). Porque la mujer obedece y ama al hombre en Dios. Y al renunciar a su Satán, que era su fuerza como ser cósmico autónomo, está aceptando encima la bota del patriarca. Y al perpetuar esta subyugación, por medio de una racionalidad que desde su diseño mismo es masculina, está enunciando en acto, si no de palabra, esa máxima que representa su entrada al mundo de los adultos: "if you can't beat them,

join them". Tal vez a Charlotte Brontë, con su interés por la vida del hombre "normal y decente", sí le habría interesado esta parte de la vida de Catherine. A Emily no. Catherine es como una marioneta a la que alguien ha sacado todo el relleno; "she has ceased to be", como señala Keith Sagar(45). Ernesto Sabato dijo alguna vez que las pasiones son como las Furias romanas: siempre tornan con la misma fuerza con que fueron rechazadas(46). En efecto, durante estos tres años, Heathcliff se ha alimentado con toda esa energía que se empleó para destruirlo; se ha fortalecido, viene "a tall, athletic, well-formed man"(47). Su retorno es la resurrección espiritual de Catherine, acaso aburrida de tanto conservar la vida y tan poco vivirla. La naturaleza -su naturaleza- vuelve a ella, vigorosa, pura, brillante, para hacer que Catherine florezca. Y es tanta la energía que de repente fluye a su cuerpo que no puede ni comer ni beber, ni siquiera descansar. Es como si a una máquina pequeña se le aplicara un voltaje altísimo -y finalmente a ambas les sucede lo mismo: se colapsan-. Su "exuberance of vivacity"(48) dura poco; la pasión-intensidad-naturaleza es otra vez algo que ella debe repeler, expulsar de su vida resueltamente. He aquí la exigencia de la civilización: "Your presence is a moral poison that would contaminate the most virtuous: for that cause, and to prevent worse consequences, I shall deny you hereafter admission into this house, and give notice now that I require your instant departure"(49). Esta vez es enternecedoramente inútil. Aquella parte del alma de Catherine, antes creadora, alimentadora de la vida, se ha tornado, por obra de la represión, en un demonio íncubo que crece monstruosamente dentro de ella, mordiéndole las entrañas, abriéndose paso hacia el exterior para, como ser autónomo, como la creatura de Catherine, destruir todo aquello que lo ha rechazado. El tema de otra novela escrita por una mujer, Frankenstein, es también el de lo salvaje reprimido que vuelve para vengarse; acaso esto obedezca a una inquietud muy

profunda y poderosa de la sensibilidad femenina; acaso ilustre una de sus más titánicas empresas interiores. Como quiera que sea, no es gratuito que H.P. Lovecraft se haya referido a Wuthering Heights como una obra que nos lleva al territorio del "horror of the most spiritual sort"(50). Catherine se ha vuelto una posesa. Su aspecto nos recuerda al demonio de "Kubla Khan", de Coleridge: "Her hair flying over her shoulders, her eyes flashing, the muscles of her neck and arms standing out preternaturally"(51). Y luego leemos: "tossing about, she increased her feverish bewilderment to madness, and tore the pillow with her teeth"(52). Catherine -la pecadora Catherine- entra en una crisis que dura tres días, al cabo de los cuales, como Lázaro resurrecto, sale de su tumba convertida en otra: ya no se reconoce frente al espejo. Ya no reconoce tampoco su casa; busca muebles que jamás estuvieron ahí. Gilbert y Gubar hablan de fragmentación psíquica. Heathcliff se la está llevando al mundo al que los dos pertenecen, al que Catherine pertenece en cuerpo y alma: a Wuthering Heights. Se la está llevando otra vez al mundo de la infancia, que es el reino de la intensidad, de la naturaleza, de la libertad,.. " ... she seemed to find childish diversion in pulling the feathers from the rents she had just made, and ranging them on the sheet according to their different species: her mind had strayed to other associations"(53). Cerca de esta escena recapitula su vida en términos sumamente reveladores:

... the whole last seven years of my life grew a blank! I did not recall that they had been at all. I was a child; my father was just buried, and my misery arose from the separation that Hindley had ordered between me and Heathcliff /.../ supposing at twelve years old, I had been wrenched from the Heights and every early associations, and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs. Linton, the lady of Thrushcross Grange, and the wife of a stranger: an exile and outcast, thenceforth, from what had been my world /.../ I wish I were a girl again, half savage and

hardy, and free (54).

Catherine ya pertenece otra vez a ese mundo. En su delirio volvemos a encontrar el viejo símbolo de la luz interior, la vela, que ella cree ver arder en su cuarto, allá lejos, en el mundo remoto de Wuthering Heights. Sus ojos están vueltos hacia el pasado, porque en esta noche impenetrable de su delirio no hay ninguna luz en la vieja casa y, si la hubiera, Catherine no alcanzaría a verla desde donde está. Invoca a esa parte de su naturaleza que quiso matar, grita que no descansará hasta reunirse con ella. Sus manos, como las de Lady Macbeth, están fatalmente tintas en la sangre de ese crimen. Y es la voz de esta sangre la que llega hasta ella para reprocharle: "Why did you despise me? Why did you betray your own heart, Cathy? [..] You have killed yourself"(55).

Resulta concluyente el dictamen al respecto de Gilbert y Gubar: "In stories of the war between nature and culture nature always fails"(56).

Pero que sea con palabras de Igor Caruso con las que se cierre, en esta tesina, el capítulo de la vida de Catherine Earnshaw: "En el uso corriente del lenguaje, pasión es mortificación, agonía. Tristán e Iseo tenían que morir y lo tenían que hacer como arquetipos de la pasión [..] Igualmente mueren los héroes de la tragedia griega, que han desafiado y desencadenado las pasiones y con ellas el destino. Se muere de pasión, la pasión lleva a la muerte"(57).

"THE DEAD ARE NOT ANNIHILATED"

Con estas palabras de Heathcliff empezaremos a abordar el problema de su sobrevivencia a Catherine, así como las determinaciones bajo las cuales queda abandonado en un mundo de muerte, revolviéndose en el espacio y en el tiempo como un eco que sobrevive a la voz que le dio origen.

Hemos examinado ya la traición que se hizo Catherine a sí misma. Pero, ¿por qué lo hizo? ¿Por un error de juicio, por una flaqueza de la voluntad? Como quiera que sea, Catherine puso en marcha un mecanismo, igual que quien aprieta el gatillo de un revólver. No importa que el tirador muera, la bala seguirá su curso hasta agotar su poder de destrucción. "The dead are not annihilated"(58), es verdad. Lo saben los asesinos y los sacrílegos; lo saben los elementos represivos que seguirán sintiendo el efecto de sus acciones mucho tiempo después de que su víctima ha dejado de existir. Los actos demoniacos de Heathcliff no son más que eso: efectos. Y efectos bastante naturales, Heathcliff no se destruye a sí mismo, se agota; era una pasión que tenía que agotarse. Porque la intensidad busca la vida arriesgándola, minándola, agotándola, para así experimentarla sin mediateces. Y también porque, como dice Paul Ricoeur, "a esa parte de nuestro ser que no está sometida a la razón ni al orden, violenta y explosiva, demoniaca y no divina, la llamaron los antiguos titánica; y esta parte de nuestro ser es la que sufre el castigo y la que debe soportar la pena"(59). Pero Heathcliff no sólo se agota a sí mismo. El ser "titánico" de Catherine es el fantasma de Catherine, que vuelve para vengarse de todos aquellos que le impidieron realizarse.

El grado de destructividad -dice Fromm- es proporcional al grado en que se halla cercenado la expansión de la vida... la vida posee un dinamismo íntimo que le es peculiar: tiende a extenderse, a expresarse, a ser vida... Si esta tendencia se ve frustrada, la energía encauzada hacia la vida sufre un proceso de descomposición y se muda en una fuerza dirigida hacia la destrucción (60).

Thanatos es la creatura del fracaso de Eros; cuandoquiera que el amor se ve frustrado, la destructividad aparece.

La primera víctima de Heathcliff, estando Catherine todavía viva, es Isabella. De una manera fundamental, es Catherine quien trae a Heathcliff, con todo lo que él representa, a la vida sin emociones de Isabella. Y ésta, reprimida en un principio por la ideología de sus padres -basada en la idea de decoro, en el cálculo del interés y en aspiraciones de progreso económico-; reprimida después por el sentido común negador de la vida, de Edgar, y por la falta de espíritu(61) que hay en todo lo que él representa, ve a Heathcliff como lo desconocido fascinante, como una posibilidad de transgredir las leyes de la razón que han gobernado su vida tiránicamente desde que era niña, y se abandona a él con la misma fuerza con que la ideología ha tratado de negarlo en su interior. Isabella está especialmente expuesta, está como esperando esta instancia de rebeldía, que lleva en germen ya. Recordemos que tiene un carácter impetuoso(62). Catherine viene a ser una especie de catalizador. Pero Catherine es la pasión misma ("I am Heathcliff"); la conoce como una experiencia vital, pero también está al tanto de sus peligros:

Tell her what Heathcliff is: an unreclaimed creature, without refinement, without cultivation: an arid wilderness of furze and whinstone. I'd as soon put that little canary into the park on a winter's day, as recommend you to bestow your heart on him! It is deplorable ignorance of his

character, child, and nothing else, which makes that dream enter your head. Pray, don't imagine that he conceals depths of benevolence and affection beneath a stern exterior! He's not a rough diamond -a pearl-containing oyster of a rustic: he's a fierce, pitiless, wolfish man (63).

Al final, el corazón de Isabella prueba ser una maquineta demasiado débil a la que una carga considerable de energía puede desquiciar y llegar a destruir. Es significativa su huída a la ciudad, precisamente el lugar más alejado de la naturaleza.

Respecto a Hindley, su caso es mucho más sencillo: desde pequeño es víctima de sus pasiones. Después se vuelve implacablemente contra ellas hasta casi aniquilarlas; es la Autoridad que reprime celosamente cualquier connato de rebelión a la ideología. Pero, en un momento de debilidad, de decadencia, las pasiones vuelven a prender en él y lo dominan. Las pasiones no matan a Catherine; ella se mata al traicionarlas. Pero a Hindley sí lo matan. Nelly Dean y Joseph lo sugieren así: "¿Had he had fair play?"; "Aw'd rayther he'd goan hisseln fur t'doctor! Aw sud uh taen tent uh t'maister better nur him ~~can~~ he warn't deead when Aw left, nowt uh t'soart"(64).

Y en cuanto a Linton, su muerte es consecuentemente necesaria. Muere de muerte natural. Representa a la civilización, en su aspecto más artificial, decadente y tanático, abandonada en medio de la naturaleza y de las pasiones, ya sin el apoyo de la autoridad ni de la religión ni de nada.

Hemos llegado al punto en que debemos dar razón acerca del papel que desempeñan Hareton y la segunda Catherine (Cathy) en la novela. Cuando Hareton pregunta, acerca del saber leer y escribir, ¿para qué sirve?, está poniendo en

relieve dos cosas: primero, la ideología del flamante capitalismo inglés de principios del siglo XIX, que había puesto en la noción de utilidad el sentido último de todas las cosas; y, segundo, el hecho de que su "embrutecimiento" lo había llevado a ignorar la importancia de la cultura como algo útil. Explicaremos ambos puntos.

La doctrina utilitarista, en economía política, empieza a definirse, desde finales del siglo XVIII, como producto del desarrollo del sistema capitalista, relacionándose estrechamente con las ideas de interés individual y laissez-faire. Plantea una praxis de estas ideas que pueda ser aplicada a todos los aspectos de la vida diaria. Se fortalece, como instrumento ideológico, al hacer coincidir sus implicaciones éticas con la postura individualista del cristianismo calvinista evangélico(65). En virtud de esta alianza, la "salvación personal" aparece estrechamente ligada al progreso económico. Los pobres están "predestinados" a la miseria; hacerse rico, en cambio, es demostrar que se está en la gracia de Dios. Así, lo que parece un mandato divino de superación <ser rico es ser bueno> viene a contribuir a la coacción del individuo, en el sentido de cumplir con los requisitos que le otorguen un status social. El mundo se convierte para él en un mundo económico, donde todos los objetos, los seres y las acciones humanas entrañan un valor económico. La ideología cumple, así, con el objetivo de hacer que los individuos produzcan e intercambien bienes compulsivamente. La confusión moral que surge de todo esto tiene consecuencias que transforman la visión del hombre: se identifica lo bueno con lo útil, y al Demonio con aquello que eventualmente amenaza la estabilidad del sistema económico, que se basa en la propiedad privada. Al hablar sobre la naturaleza demoniaca de Heathcliff volveremos sobre este punto.

Ahora bien, la teoría evolucionista de Herbert Spenser considera, como obligación de todo individuo, el mejorar su status social, no hasta alcanzar algún modelo límite, sino siempre más, interminablemente más. Y detrás de todo esto hay, en el pensamiento de la época, una profunda fe en la cultura escrita como clave para el progreso. Heathcliff regresa convertido en un gentleman; esto es, rico y educado.

A nivel más general, el progreso de Inglaterra como nación es perceptible en el desarrollo de mejores técnicas agropecuarias y en el avance de la medicina y la higiene, factores que conjuntamente elevan el nivel de vida. Es decir que, detrás de las concepciones generales sobre el universo, hay también una gran fe en la capacidad del hombre para transformar creativamente la naturaleza.

Desde luego, los románticos detectaron los aspectos negativos del hacer humano, los efectos negadores de la vida del sistema capitalista: la injusticia social, la decadencia moral, la muerte del espíritu, Ahora bien, ya Godwin había planteado el anarquismo, forma extrema del individualismo en cuanto filosofía política (66), como respuesta a la injusticia social provocada por la extraordinaria acumulación de capital en manos de la minoría burguesa, que empezó a darse desde finales del siglo XVIII. Esta opción política, reforzada por la amplia difusión del sentimiento individualista a todos los niveles, estimula al individuo a desafiar las convenciones sociales. Byron, uno de los autores más leídos y admirados por Emily Brontë, se convierte en paladín de esta actitud. Y así, el concepto del bon suavage se convierte en el del hombre puro, cuya bondad permanece intacta mientras está protegida por la naturaleza, pero que se torna maldad e impulso demoníaco cuando la injusticia social la corrompe (67).

Este es el tema de Frankenstein y uno de los temas subyacentes en Wuthering Heights.

La historia de Cathy y Hareton es el correlato de la de Catherine y Heathcliff, pero hay una diferencia fundamental. En Cathy nunca se ve bloqueada la expansión de la vida. Al igual que su madre, ella se inicia en el conocimiento de la naturaleza en estado bruto, pero no encuentra ninguna fuerza represiva que le impida acercársele, y así puede transformarla creativamente, sin debilitarla ni contaminarla. Sergio Pitol hace una pertinente observación al respecto:

El amor de la segunda Catherine y Hareton está íntimamente ligado a una relación de aprendizaje y enseñanza. Ahí es donde el tumulto romántico que alimenta la obra encuentra un puente con su época. El elemento civilizador es muy fuerte en el mundo de las Brontë. Ellen Dean proclama con orgullo no ser una simple sirvienta por haber leído todos los libros de la biblioteca. Un mozo se arriesga a ser despedido de casa de los Linton por prepararle el caballo a Cathy para sus visitas clandestinas a Cumbres Borrascosas, porque en recompensa ésta le ha ofrecido libros y estampas. El mayor castigo que se inflige a Heathcliff es separarlo del maestro y convertirlo en un salvaje. La máxima venganza de éste consiste en mantener a Hareton, el hijo de su antiguo victimario, en la ignorancia; la victoria de Cathy consiste en despertar en él la sed de saber, el amor primario por las letras (68).

Al hacer a Hareton educado, es decir, con posibilidades de progreso, útil, Cathy lo convierte de virtual en actualmente bueno, esto sin detrimento de su vitalidad; al transformarlo creativamente, Cathy hace confluír en él los aspectos positivos de Heathcliff y de Edgar. Tal hubiera sido el sueño de la primera Catherine, la historia que ella hubiera querido para sí misma. Y esta es la función en la novela de la segunda pareja. Nos dice la escatología, como en alguna parte nos dice también Borges(69), que el pasado sí se puede cambiar; que

en el momento de morir se percibe la vida tal cual fue, pero también, y esto es lo que llamamos Purgatorio, tal cual debió haber sido, Por eso, en nuestra lectura, Wuthering Heights es el cuento que el alma de Catherine se cuenta a sí misma; es una ilustración, en términos alegóricos, de su propio proceso de morir, La conciencia de Catherine deja de trabajar, alcanza la paz «el Cielo», hasta que Heathcliff descansa también, agotados todos los efectos de la represión ejercida sobre él, reintegrándose a ella. Este es también el momento en que lo que debió haber sido se realiza, aunque sea vicariamente, en la simbología de la conciencia escatológica.

EL DEMONIO DE CATHERINE

En la primera parte de esta tesina tratamos de responder a la pregunta "¿Qué es Heathcliff?". En esta segunda parte buscaremos dar una respuesta a la pregunta que necesariamente se desprende de la anterior: "¿Cómo es Heathcliff?". Nuestro título habla de un "heroísmo demoníaco". Pues bien, en el presente capítulo trataremos de justificar ambos términos empezando por el último.

Ya hemos aludido a los síntomas de posesión satánica padecidos por Catherine, tratando de demostrar que la relación que une a Heathcliff con ella es la de un íncubo hacia su huésped. Literalmente, se dice que Catherine está "possessed with a devil"(70). Y ella misma identifica a Heathcliff con Satán(71). Llevarlo dentro de sí la convierte en "sinner", como la llama Ellen Dean(72). Todos los personajes saben que Catherine es una endemoniada. El viejo Earnshaw ve a Heathcliff como "a gift from the devil"(73), Hindley y Nelly lo llaman "hellish villain"(74). Joseph se refiere a él como "flaysome divil uf a gipsy"(75). Pero es Isabella quien más insiste en semejante identificación, al principio con duda: "Is he a devil?"(76); después, relacionándolo en diferentes aspectos; habla de su "diabolical prudence"(77), de su "diabolical forehead"(78), y describe sus ojos como "clouded windows of hell"(79). La segunda Catherine, menos superficialmente, vincula su maldad a su sufrimiento; Heathcliff está "lonely like the devil"(80). Hasta un sirviente le dice "devil"(81). Además, a diferencia de Edgar, Heathcliff vive en un mundo de violencia y sadismo, donde hay conejos muertos, perros colgados, un techo que semeja un esqueleto humano...

De toda esta lista podría derivarse una pregunta muy importante: si Heathcliff era desde el principio una naturaleza demoniaca, ¿por qué se habla de una transformación negativa a causa de la represión? ¿Qué sentido tenía que el viejo Earnshaw tratara de cultivarlo? En primer lugar, recordemos que el Demonio no siempre fue malo; era el más brillante de los ángeles, "glorious once above"(82). Pero Dios lo humilló. Y a partir de entonces se le llamó "malo", y a partir de entonces él y el Mal forman una identidad. Pero entonces el Demonio no es malo porque se haya declarado en contra del Bien, sino porque, en el origen de su rebelión, el Bien está en contra suya. Esto es lo que le sucedió a Heathcliff.

Podemos dividir en dos las vertientes demoniacas de Wuthering Heights; la primera estaría formada por los contenidos malignos latentes en la obra, y la segunda por su representación con base en influencias explícitamente literarias. Las exploraremos en este orden.

Al concebir a Heathcliff como una proyección del alma de Catherine, aquella parte de su alma que se rebela contra las manipulaciones morales de la ideología, que pasa por alto con sorna o, en el mejor de los casos, con indiferencia, los conceptos de rendimiento, bien común, decoro, "duty" y "humanity"(83), Emily Brontë lo está colocando ya, instantáneamente, en el partido del Mal. En cada sociedad, el Mal es ese todo abstracto y aterrador en el que se hallan simbolizadas las amenazas virtuales a la continuación de la misma, que se basa en una u otra forma de economía. Los pecados capitales, por ejemplo, son pecados contra la economía. Y sin embargo es innegable que cometer cualquiera de estos pecados puede convertirse en una vivencia de intensidad, en la exquisita transgresión de un límite, en un desbordamiento. Acaso lo que más aterra al

hombre del Demonio, como encarnación del Mal, es que puede tentarnos, esto es, seducirnos de tal suerte que aceptemos sacrificar la duración de la vida a su intensidad. Heathcliff es aquella parte de Catherine Earnshaw que, heroicamente, se niega a hacer lo contrario, a sacrificar la intensidad a la duración; por lo tanto se niega a rendir en beneficio de la comunidad y esto es el Mal. Para la Inglaterra de la Revolución Industrial, tan emprendedora, tan atesoradora, tan cálida en su amor a la propiedad privada, Heathcliff debe haber resultado verdaderamente un ser de pesadilla. Recordemos que se venga de sus enemigos en sus propiedades, no tanto en sus personas. Despoja a Hindley, a Hareton, a Cathy. A Hareton, al negarle educación, lo priva incluso de los medios para adquirir nuevas propiedades.

Al erigirse enemigo de las instituciones sociales, Heathcliff se declara, en virtud de una confusión creada por la ideología, enemigo de la Razón, y eso es, en virtud de otra confusión de origen semejante, enemigo del Bien. He aquí la expresión más contundente de la naturaleza demoniaca de Heathcliff: "El cristianismo -señala Bataille- es una estrictísima fidelidad al Bien, que fundamenta la Razón. La ley que viola Heathcliff -y que, al amarle a su pesar, Catherine Earnshaw viola con él- es en primer lugar la ley de la razón"(84).

En cuanto al aspecto demoniaco manifiesto de Heathcliff, éste se relaciona con las influencias que mayor poder ejercieron sobre la sensibilidad de Emily Brontë. En primer lugar, por su formación dentro de la Iglesia Metodista, está la Biblia. Y, en segundo, la enorme fascinación que ejercieron sobre las tres hermanas los poetas románticos, especialmente Byron, y John Milton.

Emily Brontë deliberadamente, y esto lo explicaremos al final de nuestra

tesina, quiso presentar a Heathcliff como una encarnación satánica; mejor dicho, quiso hacer que Lockwood y Ellen Dean lo presentaran así. Para tal fin, la Biblia le proporcionó abundante material de base.

Como nombre propio, Satán viene de la palabra hebrea satan, que literalmente significa "adversario", "enemigo", "rival". Lo es esencialmente de la Ley, ya que tienta e induce al hombre a la desobediencia y a la rebelión (Génesis, Job). Es decir que se halla detrás de toda transgresión y, por lo tanto, detrás de toda fractura de la alianza entre el hombre y Dios. El Nuevo Testamento lo enviste con otros atributos. Al igual que Heathcliff en sus relaciones con Isabella, Linton, Cathy y Hareton, Satán es tiránico (I Juan 5:19); como Heathcliff al seducir directamente a Isabella e indirectamente a Cathy -por medio de su hijo-, es tentador (Ef. 6:11; 1P 5:8) Además es inteligente (Ap. 12:3), es muy fuerte (Ap. 12:3), y engaña (II Co. 2:11; y II Co. 11:14).

Entre los demonólogos posteriores, Milton nos interesa especialmente por los numerosos puntos de contacto que hay entre su obra y la de Emily Brontë. A través de la lectura del libro de Gilbert y Gubar(85), entendemos que Milton había perturbado sustancialmente la sensibilidad de Emily Brontë, en particular por su visión "patriarcal" de los orígenes de la sociedad humana. Para agravar aún más esta perturbación, Paradise Lost era parte no sólo de la vida imaginativa sino también de la vida real de Emily; era una de las obras favoritas de su padre, el Rev. Patrick Brontë. Gilbert y Gubar proponen que, al igual que Frankenstein, Wuthering Heights es el resultado de una lectura revisionista de Paradise Lost. Nos explicamos: si Milton parece insinuar alguna forma de identidad entre Eva y el pecado, Emily Brontë lleva esta idea al

terreno de lo explícito. He aquí su reacción al patriarcalismo de Milton: si la mujer es demoniaca entonces hay que reivindicar al Demonio, convertirlo en héroe. Milton justifica la sujeción femenina con el argumento de la malignidad femenina. Emily Brontë, lejos de rebatirlo, de disculparse o de avergonzarse, elige enorgullecerse.

Respecto a la naturaleza satánica de Heathcliff, que Gilbert y Gubar revelan convincentemente, aunque muy de pasada, recordemos que, como la obra de Milton, Wuthering Heights es una alegoría envuelta en una historia de orgullo y venganza. Al igual que Satán, Heathcliff se siente herido en su orgullo, movido a una cólera justiciera, al sentirse objeto de un despojo que percibe como injusto. Humillados, pues, por una autoridad superior, representante del Bien, los dos personajes toman la justicia en sus manos jurando vengarse. Para poder realizar sus planes han de emprender un largo viaje. Después, tanto uno como el otro recurren a la astucia y al engaño. "For Cathy [the Heights] is a walled Eden, with Heathcliff a Satan tempting her from without"(86). Como Satán, Heathcliff se venga en seres relativamente inocentes; como él, se les acerca valiéndose de diferentes disfraces: "Heathcliff's features are hidden under a series of masks (landlord, uncle, matchmaker and father); his presence is felt in the action only as a sinister face concealed in a child's puzzle-picture. He never reveals his brutal nature until he has her [Cathy] trapped in the Heights"(87). Nunca revela, mientras seduce, su naturaleza brutal. Al igual que Satán, está "solo y lleno de envidia" y lleva el Infierno consigo a donde va.

Ahora bien, ¿en qué momento la idea de "demonio" entronca con la de "héroe"?

El Satán de Milton es un descendiente del héroe épico. Como tal, conserva varias de las características de sus antepasados: es orgulloso y colérico como Aquiles; audaz y astuto como Odiseo; desterrado y de origen divino como Eneas. Además, en Paradise Lost se observan los "ritos" que John E. Seaman considera recurrentes en todo poema épico: la asamblea de guerreros, el combate individual y el viaje iniciatorio. Ahora, con el advenimiento de la novela gótica, como hace notar Gilbert Phelps(88), la imaginación se puebla de elementos sobrenaturales, poderes diabólicos, mujeres fatales o medúseas, catacumbas, cementerios, crímenes... En este sentido, Edmund Burke, en su A Philosophical Inquiry into the Sublime and the Beautiful (1756), declara: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, that is to say, whatever is in any sort terrible... is a source of the sublime"(89). Una imaginación que se siente atraída hacia lo sublime y hacia lo sobrenatural -y este es el caso de Emily Brontë- desemboca necesariamente en la figura del Demonio. Y esta es la puerta de entrada de lo heroico al reino de lo gótico. Porque los románticos -como todavía nosotros- siempre que piensan en Satán como figura literaria piensan en el de Milton. Y éste es hermoso, aunque horrendamente hermoso. En efecto, como señala Mario Praz, "con Milton el Demonio asume en forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte"(90). Aunque concebido casi un siglo antes, este Demonio viene a colmar las aspiraciones góticas a lo sublime; Shelley dice de él:

El Demonio de Milton, como ser moral, es tan superior a su Dios, como quien persevera en algún designio, que concebido en forma excelente, a pesar de las adversidades y las torturas, es superior a quien, con la fría seguridad del infaltable triunfo, inflige a su enemigo la más horrible venganza... con el firme propósito de exasperarlo hasta merecer nuevos tormentos (91).

En este punto al que hemos llegado, la idea de "demonio" es ya inseparable de la de "héroe": el Demonio es heroico y todo verdadero héroe es, como el Demonio, transgresor. De aquí surgen los héroes fatales de los románticos hasta llegar a Byron. Byron perfeccionó esta figura, exaltando la pasión y la búsqueda de sensaciones hasta llegar a la crueldad misma. "Mi abrazo fue fatal", dice Byron(92). "¡La amaba y la destruí!, será la divisa de los héroes fatales de la literatura romántica"(93).

Pero el heroísmo demoníaco de Catherine Earnshaw va también en otro sentido, al que ya aludimos antes, en la página veinte de este trabajo. Volviendo a Georges Bataille:

Hay en Wuthering Heights un movimiento comparable al de la tragedia griega, ya que el asunto de esta novela es la transgresión trágica de la ley. El autor de la tragedia estaba de acuerdo con la ley cuya transgresión describía, pero fundaba la emoción en la simpatía que él experimentaba -y comunicaba- por el transgresor de la ley [..]. Catherine, al amar a Heathcliff, muere por haber infringido, si no en su carne, sí en su espíritu, la ley de la fidelidad (94).

Cualquiera que sea la ley que el héroe trágico transgrede, detrás de la transgresión hay un intento por afirmar la libertad individual. La tragedia es un conflicto entre el héroe y los decretos divinos -entre la libertad y el destino(95)- en que el hombre siempre es derrotado, aplastado, porque la única libertad que puede ejercer, como dice Ricoeur, "es una libertad de desa-

fío, no de participación"(96). Por eso el héroe trágico, aunque parece, se aleja de Dios; "en lo sucesivo la cólera de los dioses tiene rival en la cólera de los hombres"(97).

El error trágico por el que ya nos preguntamos antes, en la página veintiuno de esta tesina, es un error de juicio. Catherine -por eso se acerca tan rápidamente a la terminación de su vida- trata de evitar sus efectos ignorándolo. Porque se da cuenta de que se ha dejado extraviar, obcecar, por una fuerza extraña a ella; no sabía -no quería saber- que se estaba matando a sí misma. Es posible que tuviera en mente una especie de negociación con la vida. Porque al rechazar a Heathcliff no lo borra para siempre; sólo pretende ponerlo, robarle unos años. Quiere regatear el precio que la sociedad -aquella parte de la sociedad que aparece como paradigma de determinaciones tanáticas- le cobra por sus privilegios. Quiere meterse a la sentina y no salir infecta. Estamos ante un error de juicio que en realidad es de cálculo. En el momento de decidir su matrimonio con Edgar, Catherine no sabe que Heathcliff se va a ir; cuenta con que lo tendrá a su disposición de manera permanente, esperándola, mientras ella regatea a la vida sus dones. No es sino mucho después, cuando Heathcliff ya está ausente, que ella comprende; el error trágico se hace visible a sus ojos con todos sus efectos: pretendió manipular la vida, pactar con la muerte, y ahora está desgarrada en medio de las dos: no volver con Heathcliff sería persistir en el error, equivocarse a sabiendas, pero volver con él sería transgredir una ley moral y social que ella misma sancionó desde el principio; violar su compromiso con la muerte. Ante semejante dilema no hay más alternativa que la autoaniquilación, la liebestod.

Catherine quiere derogar las leyes de causa-efecto, y opone a esas leyes su libertad de desafío; se opone con toda la voluntad de su naturaleza a los

mandatos de la razón, de Dios, que la obligan a la fidelidad, que le exigen cumplir decorosamente con un papel en la sociedad que representaría para ella la muerte del espíritu. Pero el error trágico no puede revertirse: Catherine perece. Y nosotros sentimos terror y piedad por esta alma indómita. "La tragedia antigua -dice Igor Caruso- con su tensión entre voluntad y sometimiento, mostraba el castigo y al mismo tiempo la exaltación de la pasión, que se abate como un anatema del destino sobre el hombre para destruirle"(98).

CONCLUSION

Esta tesina ofrece una interpretación posible de Wuthering Heights; quisimos leer la novela como una alegoría; esto es, como un discurso que plantea realidades no expresadas sino sólo apuntadas, como dice Ricoeur(99). Por lo mismo, semejante lectura deja abiertas posibilidades e incógnitas que aquí, por precariedad, que no por falta de interés, no alcanzamos a cubrir; hilos que no pudieron atarse. Tratamos de ser consecuentes con lo propuesto, he aquí lo importante. Discernimos en la medida de lo posible el sentido de Catherine, el de Heathcliff, el de Cathy y Hareton, el de Edgar, el de Ellen Dean, el de Hindley, el de Joseph... todos subordinados a aquel primero y fundamental. Quisimos ver, representada en sus personajes, en sus máscaras, la dialéctica interior de un alma profundamente femenina, la de Emily Brontë; con sus temores, sus aspiraciones, su fe en el poder redentor de la muerte.

Presentamos a Heathcliff como una proyección del alma de Catherine, su id, dice Keith Sagar(100). El mismo autor relaciona a Edgar con el Superyó. Nuestra lectura tuvo en cuenta este punto de vista; incluso manejamos las figuras de Hindley y Joseph como elementos superyoicos.

No estamos de acuerdo con Gilbert y Gubar, quienes ven a Heathcliff como el feto que Catherine pidió a su padre. Nos parece ésta una visión freudiana en la que Heathcliff es el pene que Catherine envidia y que por fin adquiere, simbólicamente, para después autocastrarse. La proposición es por demás interesante y podría desarrollarse en este sentido, pero no nos satisface porque no concebimos a Heathcliff como un valor externo que Catherine desea y que puede o no adquirir, sino como un elemento interior y que fatalmente y desde siempre le pertenece y al que ella pertenece.

En vista de lo anterior, y con el fin de llevar esta dialéctica a un

nivel más general en el ámbito de las ideas, así como de explorar otros tipos de oposición que también nos atañen, preferimos usar los conceptos de intensidad-pasión-naturaleza y duración-sentido común-cultura. Estos elementos, divididos en bandos pertenecen sólo a uno de los capítulos de la alegoría; constituyen la tesis y la antítesis de las que Hareton y Cathy serán la síntesis. Ellos forman el segundo capítulo de los dos que tiene la alegoría. En ellos se concilian todas las oposiciones internas del alma de la primera Catherine, dejándonos una sola coordinada: intensidad-pasión-naturaleza-duración-sentido común-cultura. El Mal, aunque antes identificado con los tres primeros, no parece encontrar ya lugar aquí. Tampoco el heroísmo. Algo se pierde al enderezar lo torcido. Pero esto nos deja en pie un último problema. El hecho de que Emily Brontë quisiera presentar a Heathcliff -esa parte "titánica" del alma de Catherine- como heroica, es comprensible. Pero, ¿por qué, aparte de seguir la convención byroniana, parece tener tanto interés en presentarla como demoniaca? En parte, seguramente se trata de demostrar lo que ya hemos señalado: que al frustrar a la naturaleza en su libre expresión se le corrompió. También hay otro motivo posible, muy importante.

En el capítulo anterior hablamos del conflicto trágico como oposición entre la libertad humana y la voluntad divina. Es decir, la transgresión trágica de la ley hace que la libertad entronque con el Mal. Ahora bien, al manifestarse como una negativa a ultranza a las manipulaciones de la muerte, a las restricciones de la sociedad y, finalmente, a los mandatos divinos, la malignidad de Heathcliff aparece a la luz de su verdadera naturaleza: la malignidad de Heathcliff es la libertad de Catherine. Y aquí debemos recordar que es a través de Lockwood y Ellen Dean, a través de la visión del sentido común, patriarcal, que conocemos "la historia de Heathcliff". Ellos son quienes nos lo presentan. Ellos, escandalizados, son quienes exponen la liber-

tad de Catherine -acaso Emily Brontë pensó en su propia libertad o en la libertad femenina en general, coartada y anatematizada- como impulso demoníaco. Para ellos Heathcliff nunca es un héroe sino una bestia, una amenaza, un germen de desintegración de ese orden patriarcal, divino, que Milton propuso -él habría dicho "reveló"- en Paradise Lost :

NOTAS

- 1.- Lynne Reid Banks, Dark Quartet. The Story of the Brontës, p. 239.
- 2.- loc.cit.
- 3.- J.F. Goodridge, Emily Brontë: Wuthering Heights, p.9.
- 4.- Emily Brontë, Wuthering Heights, pp. 35, 63 y 334.
- 5.- Emily Brontë, op.cit. p.21.
- 6.- Paul Ricoeur, Finitud y culpabilidad, p.319.
- 7.- cf. Ibidem. p.320.
- 8.- Derek Traversi, "The Brontë Sisters and Wuthering Heights", p.252.
- 9.- Keith Sagar, Emily Brontë, Wuthering Heights, p.6.
- 10.- cf. Paul Ricoeur, op.cit., p.145.
- 11.- cf. Ibidem. p.42.
- 12.- Emily Brontë, op.cit., p.317.
- 13.- Lynne Reid Banks, op.cit., pp.105 y 135.
- 14.- Emily Brontë, op.cit., p.172.
- 15.- Ibidem. p.86.
- 16.- loc.cit.
- 17.- Georges Bataille, La literatura y el Mal, p.60.
- 18.- Ibidem. p.59.
- 19.- Ibid. p.60.
- 20.- Paul Ricoeur, op.cit. p.145.
- 21.- Arthur Humphreys, "The Social Setting", p.20.
- 22.- Emily Brontë, op.cit. p.172.
- 23.- Ibidem. p.87.

24. - Ibidem, p.37.
25. - Ibid., p.42.
26. - loc. cit.
27. - Ibidem, p.19.
28. - cf. Ibidem, p.20.
29. - Igor Caruso, La separación de los amantes, p.189.
30. - Emily Brontë, op.cit. p.49.
31. - Derek Traversi, op.cit. p.256.
32. - Ibidem, p.258.
33. - Emily Brontë, op.cit. p.52.
34. - Ibidem, p.53.
35. - Lynne Reid Banks, op.cit. p.12.
36. - Georges Bataille, op.cit. p.24.
37. - loc.cit.
38. - Emily Brontë, op.cit. p.61.
39. - Ibidem, p.83.
40. - Ibidem, p.82.
41. - cf. Keith Sagar, op.cit. p.5.
42. - Emily Brontë, op.cit. pp.86-87.
43. - Citado por Ginevra Bompiani, "Emily Brontë, al di là del racconto", p.87.
44. - Gilbert y Gubar, The Madwoman in the Attic, p.255.
45. - Keith Sagar, op.cit. p.5.
46. - cf. Ernesto Sabato, "El hombre no existe sin el Demonio", p.8.
47. - Emily Brontë, op.cit. p.102.
48. - Ibidem, p.84.
49. - Ibidem, p.123.

- 50.- H.P. Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", p.453.
- 51.- Emily Brontë, op.cit. p.102.
- 52.- Ibidem. p.130.
- 53.- Ibid. p.131.
- 54.- Ibid. p.135.
- 55.- Ibid. p.173.
- 56.- Gilbert y Gubar, op.cit. p.298.
- 57.- Igor Caruso, op.cit. p.188.
- 58.- Emily Brontë, op.cit. p.361.
- 59.- Paul Ricoeur, op.cit. p.344.
- 60.- Juliana González Valenzuela, "Sobre la naturaleza maligna del hombre en Freud y Fromm", p.17.
- 61.- cf. Emily Brontë, op.cit. p.69.
- 62.- cf. Ibidem. p.107.
- 63.- Ibid. p.109
- 64.- Ibid. pp.201-202.
- 65.- cf. G.D. Klingopulos, "Notes on the Victorian Scene", p.30.
- 66.- cf. D.W. Harding, "The Character of Literature from Blake to Byron", p.43.
- 67.- cf. Ibidem. p.49.
- 68.- Sergio Pitó, "Prólogo", p.xix.
- 69.- Jorge Luis Borges, "La otra muerte", p.577.
- 70.- Emily Brontë, op.cit. p.171.
- 71.- Ibidem. p.121.
- 72.- cf. Ibidem. p.84,
- 73.- cf. Ibidem. p.37.
- 74.- Ibid. pp. 149 y 305.
- 75.- Ibid. p.92.

- 76.- Ibid. p.146.
- 77.- Ibid. p.163,
- 78.- Ibid. p.194,
- 79.- Ibid. p.196.
- 80.- Ibid. p.310,
- 81.- Ibid. p.308.
- 82.- John Milton, Paradise Lost, IV:38; p.312.
- 83.- Emily Brontë, op.cit. p.125 (subrayado en el original),
- 84.- Georges Bataille, op.cit. p.28.
- 85.- cf. Gilbert y Gubar, op.cit.
- 86.- J.F. Goodridge, op.cit. p.61.
- 87.- Ibidem. p.38,
- 88.- cf. Gilbert Phelps, "Varieties of English Gothic", p.110.
- 89.- Citado por Gilbert Phelps, op.cit. p.112.
- 90.- Mario Praz, "La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica",
p.80.
- 91.- Citado por Mario Praz, op.cit. p.81.
- 92.- Citado por Mario Praz, op.cit. p.96.
- 93.- loc.cit.
- 94.- Georges Bataille, op.cit. p.26.
- 95.- Paul Ricoeur, op.cit. p.372.
- 96.- Ibidem. p. 375 (subrayado en el original),
- 97.- Ibid. p.374.
- 98.- Igor Caruso, op.cit. p.286.
- 99.- Paul Ricoeur, op.cit. p.320.
- 100.- Keith Sagar, op.cit. p.6.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELES, El arte poética, México, Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1981
(col. Austral, No.803).
- BATAILLE, Georges, La literatura y el Mal, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1977.
- BECKER, Ernest, El eclipse de la muerte, México, F.C.E., 1974.
- BECKER, Ernest, La estructura del Mal. Un ensayo sobre la unificación de la ciencia del hombre, México, F.C.E., 1980.
- BECKER, Ernest, La lucha contra el Mal, México, F.C.E., 1977.
- BLAMIRE, Harry, A Short History of English Literature, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1974.
- BOMPIANI, Ginevra, "Emily Brontë, al di lá del racconto", en Lo spazio narrante, Milán, Edizioni La Tartar, 1978.
- BORGES, Jorge Luis, "La otra muerte", en El Aleph. Obras Completas, Buenos Aires, Emecé Editores, Madrid, 1974.
- BRONTË, Emily, Wuthering Heights, Nueva York, Harper & Brothers Publishers, 1950.
- BUSH, Douglas, "Introduction", en The Portable Milton, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1983 (The Viking Portable Library).
- CARUSO, Igor, La separación de los amantes, México, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 1987 (psicología y etología).
- CULLOUGH, Bruce Mc, "Introduction", en Wuthering Heights, Nueva York, Harper & Brothers Publishers, 1950.
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR, The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination, New Haven y Londres, Yale University Press, 1984.

- GONZALEZ, Juliana Valenzuela, "Sobre la naturaleza maligna del hombre en Freud y Fromm", en Omnia, Revista de la Secretaría Ejecutiva de Estudios de Posgrado, Año 2, Número 2, Marzo de 1986. México, UNAM.
- GOODRIDGE, J.F., Emily Brontë: Wuthering Heights, Londres, Edward Arnold, 1974.
- HARDING, D.W., "The Character of Literature from Blake to Byron", en From Blake to Byron, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1982 (The New Pelican Guide to English Literature, vol. 5).
- HEWISH, John, Emily Brontë. Selected Poems, Inglaterra, The British Council, 1978.
- HUMPHREYS, Arthur, "The Social Setting", en From Dryden to Johnson, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1982 (The New Pelican Guide to English Literature, vol. 4).
- KLINGOPULOS, G.D., "Notes on the Victorian Scene", en From Dickens to Hardy, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1982 (The New Pelican Guide to English Literature, vol. 6).
- LOVECRAFT, H.P., "Supernatural Horror in Literature", en Omnibus 2. Dagon and Other Macabre Tales, Londres, Grafton Books, 1987.
- MILTON, John, Paradise Lost, en The Portable Milton, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1983. 693 pp.; pp. 229-548 (The Viking Portable Library).
- PHELPS, Gilbert, "Varieties of English Gothic", en From Blake to Byron, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1982 (The New Pelican Guide to English Literature, vol.5).
- PITOL, Sergio, "Prólogo", en Cumbres Borrascosas, México, Editorial Porrúa, S.A., 1986 (col. Sepan cuantos... No. 119).
- PRAZ, Mario, La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica, Caracas, Monte Avila Editores C.A., 1969.

- REID, Lynne Banks, Dark Quartet. The Story of the Brontës, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- RICOEUR, Paul, Finitud y culpabilidad, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1982 (Ensayistas-63).
- SABATO, Ernesto, "El hombre no existe sin el Demonio", entrevista con Jesús FONSECA, en Los Domingos de ABC, España, 6 de diciembre de 1987, No. 1022, semanal.
- SANTA BIBLIA, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1986 (Versión Reina-Valera).
- SAGAR, Keith, Emily Brontë. Wuthering Heights, Inglaterra, The British Council, 1975.
- SCHENK, H.G., El espíritu de los románticos europeos, México, F.C.E., 1983 (Lengua y estudios literarios).
- SEAMAN, John E., The Moral Paradox of Paradise Lost, The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- SPARK, Muriel (compiladora), The Brontë Letters, Londres, Macmillan, 1966.
- TRAVERSI, Derek, "The Brontë Sisters and Wuthering Heights", en From Dickens to Hardy, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1982 (The New Pelican Guide to English Literature, vol.6).
- WHITE, Colin, "Background", en Historia Literaria III (1660-1798), México, UNAM, s.a. (Facultad de Filosofía y Letras, División Sistema Universidad Abierta).

INDICE

	pag.
Los problemas de nuestra lectura.....	1
Heathcliff como creatura del alma de Catherine.....	5
Edgar como creatura de la ideología de Catherine.....	8
"Heathcliff's history".....	11
El llamado del instinto.....	17
"The dead are not annihilated".....	21
El Demonio de Catherine.....	28
Conclusión.....	37
Notas.....	40
Bibliografía.....	44