



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



"The Canterville Ghost" de Oscar Wilde:

transgresión y expiación

Tesina que presenta
Zandra Gabriela Juárez Montaña.
Para obtener el título de Licenciado en
LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

México, D.F., Octubre del 2000.

283354



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.

A mis Padres

A la entrañable y dedicada revisión de los sinodales:

Dra. Luz Aurora Pimentel A.
Mtro. Hernán Lara Zavala
Lic. Charlotte Broad Bald
Lic. Claudia Lucotti Alexander
Lic. Aurora Piñeiro Carballeda

Irish nature is characterized by a passionate yearning towards the vague, the mystic, the invisible, and the boundless infinite of the realms of imagination... The Irish love youth, beauty, splendour, lavish generosity, music, and song, the feast and the dance... The deep pathos of Irish nature finds its fullest representation in the tender, plaintive, spiritual music of the wail and lamentations of the Banshee.

Lady Wilde

Ancient Legends of Ireland

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: La era victoriana y los alcances del romance	8
Capítulo 2: Los personajes de lo cotidiano y los del romance: Un conflicto cultural y literario	26
Capítulo 3: La expiación en "The Canterville Ghost"	38
Conclusiones	52
Bibliografía	56

Introducción

Cuando "la contemplación liberada de la reflexión discursiva tiene la sencillez de una risa infantil", como dice Georges Bataille¹, el lector asume una posición y participación activas en el plano narrativo, se involucra. De esta manera es posible confirmar la idea de que la literatura no es inocente; su lectura, tampoco. "La literatura [...] es la infancia por fin recuperada"² y la expiación de las culpas interpretativas, la razón de ser de mucha de la crítica honesta y comprometida, ya que, de alguna manera, la literatura siempre propone el replanteamiento de nuestros principios como lectores y como seres humanos.

Muchos escritores en diversas lenguas son recordados por generaciones posteriores no sólo por su obra, su legado a la literatura, sino también por haber tenido una vida escandalosa. Sin duda alguna, uno de los casos más estridentes y mejor recordados de los últimos tiempos es el de Oscar Wilde; precisamente es en su figura donde podemos observar cómo, de alguna manera, los datos biográficos muchas veces han eclipsado la apreciación de la obra del artista. En "Pen, Pencil and Poison" (1889) Wilde escribe acerca de Thomas Griffiths Wainwright³. En este ensayo Oscar Wilde advierte al lector que no debe juzgar la obra de un escritor según las acciones de éste, sino que debe ser capaz de valorar la obra de arte en sí misma y despojarse de cualquier juicio moral para lograr así su comprensión. Y es que en Wainwright la sociedad victoriana inglesa reconoce a un astuto falsificador y a un ingenioso envenenador antes que a un hombre de letras. En este sentido, la sociedad se muestra injusta, toda vez que emite juicios

¹ G. Bataille. "Emily Brontë", *La literatura y el mal*, p. 31.

² G. Bataille. Prefacio a *La literatura y el mal*, p. 20.

³ Thomas Griffiths Wainwright (1794-1852), esteta Byroniano, asesino material de su suegra, su cuñada y su tío, fue también un reconocido crítico de arte, quien sorprendiera a Londres con un gran despliegue de ingenio en sus revistas teatrales, 60 años antes de que Wilde escribiera "Pen, Pencil and Poison".

al interior del arte, al abusar de la autoridad moral que se le ha conferido. "The fact of a man being a poisoner is nothing against his prose"⁴ dice Wilde.

¿Quién hubiera imaginado en 1889 que sólo seis años más tarde el mismo Wilde sería recluido en prisión por su homosexualidad, tras un proceso abominable, y que la misma sociedad que lo condenó quisiera quitarle, durante más de medio siglo, la paternidad de Teleny (1893), obra que se traduce en una confesión realizada en plena libertad, aunque bajo anonimato, por temor precisamente a la condena que luego había de sufrir? La separación entre moralidad y arte que Wilde propone en algunas de sus obras es el único medio a través del cual la apreciación de una obra de arte no deriva en el enjuiciamiento y/o condena de su autor: "The first condition of criticism is that the critic should be able to recognise that the sphere of Art and the sphere of Ethics are absolutely distinct and separate. When they are confused, Chaos has come again."⁵ Si las acciones del hombre se encuentran inscritas dentro de un orden ético y/o moral, no debería suceder así con su labor intelectual, cuando esto ocurre, la crítica se convierte en el "parloteo sublimado"⁶ del que habla Wilde. En su origen, el problema que presenta dicho parloteo sublimado es la actitud egocéntrica que adoptan ciertos críticos al referirse a su propia obra y no tanto a aquella sobre la cual han escrito, cada vez que tienen oportunidad de hacerlo. Pero, de acuerdo con Wilde, este egocentrismo no es el peor de los pecados del crítico victoriano, en todo caso, lo es el modo de encausar su labor crítica. Es decir, que Wilde observa una virtud, y en ésta una filosofía, no aprovechadas por

⁴ O. Wilde. "Pen, Pencil and Poison", p. 1106.

⁵ O. Wilde. "The Critic as Artist", p. 1145.

⁶ Con respecto a la crítica literaria, Geoffrey Hartman señala: "Siempre me divierte", dice Wilde típicamente, "la tonta vanidad de esos escritores y artistas de nuestros días que parecen imaginar que la función primordial del crítico es parlotear acerca de su obra de segunda." El problema es qué hacer con la obra de primera, o con aquella que es lo suficientemente grande como para reducir todo comentario crítico a mero parloteo. En la crítica, la tradición inglesa es parloteo sublimado, pero también está animada por su feroz habilidad para poner en entredicho cualquier reputación. [...] Este poder de afectar las reputaciones es formidable, y muestra que la crítica tiene una propensión no reconocida a la inversión, que es cuasidemoníaca y que la coloca cerca de la primacía del arte". (Cf. O. Wilde apud. G. Hartman en "El comentario literario como literatura", pp. 309-310)

los críticos de su tiempo, así da su propia definición de crítica en "The Critic as Artist":

That is what the highest criticism really is, the record of one's own soul. It is more fascinating than history, as it is concerned simply with oneself. It is more delightful than philosophy, as its subject is concrete and not abstract, real and not vague. It is the only civilised form of autobiography, as it deals not with the events, but with the thoughts of one's life; not with life's physical accidents of deed or circumstance, but with the spiritual moods and imaginative passions of the mind.⁷

En esta cita el autor propone que la crítica literaria es un espejo en el que el crítico ha de verse reflejado, más que un retrato del autor de la obra analizada. He aquí una muestra del pensamiento narcisista de Wilde en el que prevalece el amor a sí mismo: "To love oneself is the beginning of a life-long romance."⁸

A lo largo de la obra de Oscar Wilde es posible observar el hecho de que la conciencia del entorno social en el que vivió, de alguna manera, le permitió estar constantemente a la defensiva, previendo lo que podría venir. En uno de sus famosos epigramas dice: "The criminal classes are so close to us that even the policeman can see them./ They are so far away from us that only the poet can understand them."⁹ "Pen, Pencil and Poison" es un alegato y una súplica en defensa de Wainewright; a pesar de que en términos reales Wilde no hubiera matado siquiera a una mosca, de alguna manera, sus gustos y preferencias lo hacían sentir culpable. En realidad Wilde se limita a estudiar y a analizar con seriedad la obra de Wainewright, dejando de lado la relevancia de sus crímenes. La riqueza de "Pen, Pencil and Poison" no sólo reside en la defensa del artista criminal o en el estudio de su obra, sino también en lo que respecta al hecho de que en sus páginas Wilde define por vez primera su teoría acerca de la vida: "This young dandy [Wainewright] sought to be somebody, rather than to do something. He recognised that life itself is an art, and has its modes of style no

⁷ O. Wilde. "The Critic as Artist", p. 1125.

⁸ O. Wilde. "Phrases and Philosophies for the Use of the Young", p. 1245.

⁹ O. Wilde. "A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated", p. 1243.

less than the arts that seek to express it."¹⁰ Aunada a esta empatía respecto a la concepción de la vida que Wilde creía tener con Wainewright, se encuentra una serie de coincidencias en las que Wilde vuelve a identificarse con el artista criminal, cuasi-maldito; desde la admiración que ambos sentían por los clásicos, el gusto por los tapetes persas y las traducciones isabelinas, hasta el modo en que Wilde valoraba las descripciones minuciosas y detalladas que Wainewright solía incluir en sus obras. Oscar Wilde llegó incluso a sentirse culpable y felizmente identificado con Wainewright al descubrir su gusto compartido por el color verde: "He had a curious love of green, which in individuals is always the sign of a subtle artistic temperament, and in nations is said to denote a laxity, if not decadence of morals."¹¹ De este modo es como Wilde entiende al criminal, a quien siempre ve más cerca del artista que de la sociedad en general. Por eso escribe acerca de Thomas Griffiths Wainewright, a quien comprende mirándolo con los ojos de un poeta. Para Wilde, la defensa de Wainewright merece llamarse, además de "Pen, Pencil and Poison", "A Study in Green" puesto que en ella se presenta al artista criminal como a un producto de su entorno. La decadencia de la sociedad se ve plasmada en todos los ámbitos pero, a su vez, ésta es rechazada cuando quien la encarna resulta ser una figura pública. Wainewright es condenado por sus actos, mismos que reflejan no sólo la decadencia de los valores morales, sino también el desquiciamiento, el caos que vuelve a reinar una y otra vez cuando la sociedad se olvida de que los individuos que la conforman son producto de conflictos colectivos y no sólo personales. En este sentido, tanto el artista como su obra han sido considerados, desde siempre, definidores de su contexto. Como si el mundo entero estuviera sumergido en una caja inmensa cuyas paredes están hechas de espejos que miran a la realidad del ser humano desde puntos distintos, brindando así, diversas visiones de un mismo contenido.

¹⁰ O. Wilde. "Pen, Pencil and Poison", p. 1095.

¹¹ Id.

De ahí que la literatura se haya convertido en un catalizador de las reacciones del artista ante su propio entorno y que cada artista, a su vez, muestre una actitud particular en lo que concierne a su obra y otra en lo que se refiere a su vida privada.

Por lo que respecta a Wilde, él mismo se considera enemigo de las etiquetas pero disfruta actuando ante la sociedad como un verdadero dandy. Es preciso observar que no hay mejor definidor de Wilde que él mismo y que, al menos en lo que se refiere al artista, su obra es siempre un juego de imprecisiones, un acertijo. La obra de Oscar Wilde está conformada por un denso tejido de géneros literarios que aún hoy en día se resiste a ser clasificado. Este es el caso de "The Canterville Ghost", relato en el que el autor presenta una parodia de las sociedades inglesa y estadounidense, valiéndose de los recursos empleados en el romance y haciendo un despliegue de sátira e ironía propios de su estilo literario. Considerado muchas veces un cuento de hadas y llamado "A Hylo-Idealistic Romance" por Wilde, "The Canterville Ghost" tiene, por así decirlo, un contenido camaleónico en el que se incluyen rasgos de cuentos de hadas y cuentos populares, así como una sátira de las costumbres y la ideología de la población estadounidense que emigra a Inglaterra, además de ciertos elementos que provienen del romance.

"The Canterville Ghost" es la historia de Sir Simon, antiguo Lord Canterville, quien tras asesinar a su esposa en 1575, no ha podido liberar a su alma de este mundo. Hace ya trescientos años que Sir Simon deambula por el castillo de Canterville y se entretiene entregándose a las deleitosas actividades que conciernen a cualquier espectro que se precie de ser un buen fantasma. Mr. Hiram Otis, un ministro estadounidense, recién adquirió el castillo y ha llegado a vivir ahí junto con su familia: su esposa Lucrecia Otis, su hijo mayor Washington, los pequeños gemelos Stars y Stripes, así como también Virginia, su única hija. A partir de este momento se suscita una serie de situaciones en las que personajes

con grandes diferencias idiosincráticas interactúan, ofreciendo al lector la metáfora de la convivencia entre tradición y modernidad. Así, la relación entre el fantasma (Sir Simon) y Virginia dejará ver no sólo un contraste cultural al interior del relato, sino que ambos serán personajes encargados de darle a la historia los matices del romance. La comunión de los mundos tan distintos a los que pertenecen los protagonistas permite al lector observar que el vínculo afectivo entre Sir Simon y Virginia deriva de dos conceptos que se encuentran implícitos en "The Canterville Ghost", la transgresión y la expiación.

En lo que se refiere a la presente tesina, la búsqueda de los elementos antes mencionados (como partes esenciales del tejido narrativo), me ha llevado a integrar un análisis en el que es posible aventurarse a dar una interpretación específica del relato. Mi lectura responde a la apelación que se hace al lector en el momento en que la narración muestra un vacío de información; esto es, que a partir de la existencia de una elipsis en un momento crucial, surge la posibilidad de 'imaginar' una parte constitutiva de la historia que equivaldrá a una línea interpretativa del relato. Para ello, he recurrido a las obras de Northrop Frye, Georges Bataille y Dorothy Scarborough, principalmente. La intención es presentar al lector un panorama general del contexto en el que Wilde escribió "The Canterville Ghost", para luego, integrar poco a poco la visión crítica del autor en cuanto al arte, la moral y la sociedad del XIX. Tras el análisis de los personajes como integrantes de dos mundos distintos (el moderno y el del romance), mi intención es hacer que el lector reconozca la vulnerabilidad de los mismos a partir de las características que los configuran como héroes o verdugos, soñadores o realistas, audaces o ingenuos. Así, en la última parte de este trabajo, se incluye el pensamiento de Georges Bataille para delinear la interpretación de este relato, a partir de analogías existentes entre los conceptos de transgresión y expiación, tanto en El erotismo como en "The Canterville Ghost".

En muchos sentidos, transgresión y expiación resultan palabras claves para comprender a Wilde. A través de su obra, el artista muestra las formas en las que el destino toma venganza a partir de los vicios del hombre, de sus debilidades, al tiempo que explora la intensidad de los deseos y las pasiones humanas (ya sea en novela, drama o cuento). Mientras que la transgresión es algo de lo que el artista pudo disfrutar en vida, la expiación de sus actos, a través de su obra, y de las interpretaciones que de ella se dan a la sombra del escándalo sexual, no tiene ni siquiera por casualidad, los alcances ni la sabiduría que Wilde alcanzó en el descubrimiento del exceso. El desbordamiento de los límites llevó a Wilde no sólo a transgredir los buenos modales y la moral victoriana, sino también a superar las expectativas que de sus logros y de su educación tenían aquellos que lo criticaban.

On the stage of the decade, in the drama of the period, he was the principal figure. His immense reputation, attested by the innumerable languages into which his books and plays have been translated, rests upon the legend of his life, culminating in an immortal scandal, on the fringe of which his wit, his technical skill as a talker and writer, his plays, his novel and his verses form an appropriate embroidery. The wit, his most spontaneous and original possession, inevitably draws us to the personality from which it overflowed, and the man's life is so theatrical in its development and so sordid at its close, that curiosity, still unsatisfied, doubles back upon his writings to excuse a tantalized, but half-reluctant, interest.¹²

Como figura pública, Wilde ejemplifica la transgresión de la moral y las convenciones sociales, por lo cual tuvo que aceptar el castigo que las autoridades inglesas le impusieron en su tiempo, sabiendo que esto traería consigo el condenar su obra a estar eternamente rodeada por el chisme y por el "parloteo sublimado".

¹² O. Burdett. "The Man of Legend", The Beardsley Period, pp. 132-133

Capítulo 1: La era victoriana y los alcances del romance

There is no essential incongruity
between crime and culture.
Oscar Wilde
("Pen, Pencil and Poison")

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nació el 16 de octubre de 1854 en Dublín, Irlanda. En 1874 ingresó en el Magdalen College, Oxford y fue ahí donde comenzó a extender sus ideas con respecto al arte, la naturaleza, la belleza y la moral. Wilde es considerado el conversador de su tiempo debido al despliegue de elocuencia que caracteriza a cada una de sus reflexiones. Su insolencia, ingenio e inteligencia, así como su estrafalario modo de vestir, lo convierten en una figura mítica que se yergue orgullosa ante la imagen de mártir que el parloteo sublimado ha pretendido utilizar ad nauseam y ad infinitum. Wilde pertenece a la era victoriana, época de cambios contradictorios que se ven reflejados en el pensamiento de algunos escritores.¹³ El idealismo se convertía, entonces, en el definidor de las mentes más brillantes y el arte, a su vez, en una puerta de escape, en una oportunidad para huir de un mundo conformista. En su totalidad, la era victoriana tuvo que adoptar nuevos valores que fueron concebidos por personajes de espíritus rebeldes:

Intellectually and emotionally, they believed in progress, denied original sin, and affirmed the death of the Devil; yet by temperament they were patently manicheans to whom living was a desperate struggle between the force of good and the power of darkness.¹⁴

¹³ El periodo denominado era victoriana va de 1832 a 1892, fechas que coinciden con el año en que muere Scott y en el que Tennyson fallece, respectivamente. La era victoriana debe su nombre, precisamente, al hecho de que la reina Victoria ocupara el trono de Inglaterra de 1837 a 1901. En el género poético, lo victoriano pretende ser una continuación de lo romántico, remontándose al pasado y retomando como tema a la naturaleza, al tiempo que se inspira en fenómenos científicos y sociales.

¹⁴ J. Hamilton Buckley. "Victorianism", The Victorian Temper, p. 2.

Este periodo produjo así a sus propios rebeldes en los escritores paganos como Walter Pater y el grupo de místicos denominados Prerrafaelitas. Estos últimos tenían como lema la frase "Art for Art's sake", la cual los identificaba como a un grupo de estetas cuyas extravagancias hicieron que la mirada de la prensa se posara sobre ellos, convirtiéndolos en objeto de sátiras mordaces y del ridículo. A la cabeza del grupo de estetas cuya reputación entretenía a la sociedad victoriana, estaba Wilde, por supuesto.

The Victorians are still their own severest critics, possessed of an amazing capacity for detachment, a singular command of invective, and [...] an unequalled talent for parody. "Victorianism" was undoubtedly, at least in part, a monster created by rebellious spirits and bequeathed to a posterity which all too frequently is content to regard the spirits as the monster's children.¹⁵

La esencia maniquea de los victorianos los conducía a extremos en los que sus preceptos se debatían al referirse a sus obras como a objetos que pretendían satisfacer, principalmente, gustos e inquietudes individuales. De ahí que el espíritu victoriano no pueda ser definido con demasiada precisión, puesto que como movimiento artístico e intelectual muestra tantas vertientes como representantes. Sin embargo, podemos decir que, de alguna manera, los estetas integraban en sus creaciones una visión crítica de sus obras así como un enjuiciamiento de los valores morales que ostentaba la sociedad en la que vivían. "Satire is always inspired by contemporary subjects. [...] like comedy of which it is the ruder cousin, it is a criticism of morals."¹⁶ La forma en la que el artista victoriano demuestra su inconformidad es sacudiendo la realidad inmediata, cuestionando sus principios y llevándolos, a través de la parodia y la sátira, al reconocimiento de sus debilidades.

Words have always been the last weapons of the disarmed, and the elaboration of a compensating inner world of fantasy is a feature of the psychology of most colonized and even post-colonial peoples. [...] The

¹⁵ *ibid.*, p. 5.

¹⁶ O. Burdett. "Aubrey Beardsley and the Vision of Evil", *The Beardsley Period*, p. 125.

Irishman's reputation for deceit, guile, and wordplay is not only the result of the distrust nursed among natives of all colonizers; it is also the natural outcome of a life of political oppression. [...] Irony, ambiguity, and downright lying flourished as modes of self-protection as well as being graces of literary style.¹⁷

Esta cita intenta "retratar" la identidad del artista irlandés, a partir de los vínculos que revela tener con la historia de su país y la reacción que hacia la misma le ha reclamado su entorno, así, vemos cómo el *ethos* victoriano tiene matices que ha adquirido a partir de la influencia y participación de escritores de origen irlandés, toda vez que la genialidad de los representantes de la literatura de la época ha coincidido en hacer crítica social y artística valiéndose de los recursos empleados en la comedia, tal como gran parte de la literatura irlandesa lo ha establecido en su tradición. El caso de Wilde es, tal vez, uno de los más complejos y completos, en lo que a la comedia de costumbres se refiere, puesto que a lo largo de su obra es posible observar todo un despliegue de humor, sátira e ironía propios de su estilo literario.

En términos generales, la ficción del periodo victoriano refleja y desafía la escala de valores creada en el estrato social de las clases medias. A su vez, la comedia se convierte en un híbrido a partir de su mezcla con otras formas literarias, como por ejemplo, los cuentos de hadas y/o populares, las historias de fantasmas y el romance.

The values, prejudices, and assumptions of the middle classes are often reflected more clearly in the specialized sub-genres of Victorian fiction such as sensation novels, school stories, and Utopian fiction, than in the work of the major novelists. They are of special interest because their emergence and (often rapid) demise reflect broad

¹⁷ D. Kiberd. "Irish Literature and Irish History" en R. F. Foster (ed.) *The Oxford Illustrated History of Ireland*, pp. 280-281.

La contribución de Irlanda a la literatura inglesa ha sido siempre original y distintiva. Cabe mencionar que tres de sus mejores escritores satíricos, Jonathan Swift, George Bernard Shaw y Oscar Wilde, nacieron en Dublín y son fieles representantes de muchos otros escritores de origen celta, quienes han enriquecido la literatura de las islas británicas. También es cierto que en ningún otro tiempo la producción literaria irlandesa había sido tan abundante ni el número de escritores tan vasto como lo fue a finales del siglo XIX. Este fenómeno se debe en gran medida al movimiento conocido como el Renacimiento Literario Irlandés (el cual comprende un periodo que va de finales del siglo XIX hasta los albores del siglo XX, cuyo máximo representante es William Butler Yeats (1865-1939).

cultural changes in the period. They also embodied the most extreme literary fashions, and explored in detail the most contentious contemporary issues. Conventions and ideas worked out in the various sub-genres provided the leading novelists with material with which to experiment, and one definition of major fiction in the period is that which transcends the categories of the sub-genres while treating similar themes, such as social issues, religion and history, exploring the shifting relationship between the individual and society.¹⁸

La cita anterior nos remite a un periodo artístico en el que el hombre juega con las posibilidades que el arte, sus géneros y disciplinas le ofrecen, especialmente al ser combinados. La era victoriana es el espacio en el que el arte moderno se abre paso a la mezcla de ingenios y voluntades, de gustos y virtudes.

Probablemente los prerrafaelitas sean el mejor ejemplo de un grupo de pintores que, jugando a ser poetas, demostraron ser tan diestros con la pluma como con el pincel. Uno de los objetivos principales del grupo era el de rescatar ciertos ideales románticos, como lo expresan en la frase "Back to Nature!"¹⁹, la cual representa un parteaguas en el arte del siglo XIX. Al intentar integrar a su obra pictórica elementos naturales, los prerrafaelitas consiguen dar un efecto más bien fantasmagórico a su trabajo, el cual los identifica más con lo romántico (del romance) que con los románticos. La "Ofelia" de John Everett Millais²⁰ parece una damisela arrancada de las páginas de un romance, su belleza y palidez

¹⁸ M. Wheeler. "Introduction", English Fiction of the Victorian Period, pp. 4-5.

¹⁹ Cf. F. Kermode, J. Hollander et. al. (eds.) "The Pre-raphaelite Poets", The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II, p. 1401.

²⁰ La obra pictórica de los prerrafaelitas la presiden diversos retratos introspectivos de un mundo interior de estados anímicos, como la "Beata Beatrix" de Dante Gabriel Rossetti o la famosa "Ofelia" de Sir John Everett Millais, con la que este pintor obtuvo su primer gran triunfo en 1852, tras las reticencias con que la crítica había acogido sus obras anteriores, defendidas solamente por John Ruskin. "Ofelia" convenció al público inglés, quizá porque tenía en su favor el tema popular y entrañable de la heroína de Shakespeare. El cuadro presenta a la enloquecida Ofelia, exánime en el lecho del arroyo al que ha caído cuando adornaba con flores un sauce en memoria de su padre Polonio, al que por error ha dado muerte su amado Hamlet. Esta pintura corresponde al momento en que Millais está más identificado con la cofradía prerrafaelita en cuya formación había participado con Hunt y Rossetti para apartarse un poco después y convertirse en retratista. "Ofelia" está pintada según el método que entonces era habitual en su autor. Millais comenzaba por situarse frente a un paisaje y lo tomaba del natural con toda la fidelidad posible. Más tarde, en su taller, ponía las figuras y aderezaba el argumento, de tal modo que el paisaje previo imponía su carácter a la escena. Es probable que al ver ya pintada el agua bajo la sombra de los árboles se le ocurriera que aquel era el sitio ideal para la muerte de Ofelia. Y entonces pintó la figura, sin permitir que la muerte desdibujara la belleza del rostro, según la entendían los prerrafaelitas. (V. L. Monreal. Obras maestras de la pintura, Vol. 6: National Gallery/Tate Gallery, pp. 145-151) Al final de este capítulo se puede observar una lámina de la "Ofelia".

corresponden sin duda al ideal por el cual el caballero o héroe romántico estaba dispuesto a luchar. En un intento por mostrar su visión de la Ofelia de Shakespeare en Hamlet, Millais logra plasmar en esta pintura el espíritu místico de los prerrafaelitas al impedir que la muerte turbara la belleza ideal del rostro. Aunado a la concepción de la muerte que compartían los pintores prerrafaelitas, encontramos que existe una especie de puente que unifica el pensamiento de los místicos con el de otros escritores importantes como Algernon Charles Swinburne: "Through Swinburne's critical writings (rather than his High Romantic verse) the ideas of the [Pre-raphaelite] movement, greatly altered, helped produce Pater and the characteristic theory of English Aestheticism, resulting in Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, the poetry of the 'Nineties, and the early work of Yeats."²¹ Como podemos ver nada es gratuito en la conformación del gusto victoriano; todo parece indicar que en su afán por retomar elementos del periodo romántico, los victorianos lograron conformar más bien un pensamiento quasi-barroco el cual se encontraba cargado de ideas que nunca fueron unívocas y ni siquiera causales en su relación. De pronto da la impresión de que el artista victoriano se consideraba incapaz de predecir cuáles serían los alcances de su obra, lo único que sabía con certeza era que estaba explorando los límites del arte hasta entonces conocidos.

La composición de "The Canterville Ghost" parece seguir la técnica de la "Ofelia" de Millais, en tanto que muestra una superposición de realidades y géneros literarios. Todo parece indicar que Millais integró la imagen de Ofelia al paisaje del arroyo una vez que éste estaba completo. Así también parece que Wilde hubiera adaptado al escenario del relato características directamente tomadas del mundo del romance al cual fue superponiendo elementos extraídos de otros géneros literarios como la narrativa popular y los cuentos de hadas o bien, de forma indirecta, del gótico, con la intención de integrarlo al mundo

²¹ F. Kermode, J. Hollander et.al. (eds.) op. cit.

contemporáneo. Para comprender la mezcla de géneros literarios que integran "The Canterville Ghost" es necesario considerar que si bien Wilde mostró una actitud subversiva en el plano social y un gusto desmedido por lo exótico en el plano artístico, esta obra es, finalmente, el resultado de la sucesión de relaciones entre lo cómico y lo fantasmagórico. Hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX la conjugación de la comicidad con la fantasmagoría responde a propósitos bien definidos que pretenden servir a fines ideológicos y políticos. Reírse de las manifestaciones del más allá, de los prodigios y los demonios, respondía a la lucha contra la superstición popular, contra el oscurantismo de los gobernantes, contra el clero, contra el inmovilismo intelectual; y a veces se buscaba sólo disfrazar con ropaje cómico y fantástico algún mensaje intelectual con objeto de burlar la censura.²² Así, las relaciones entre comicidad y fantasmagoría, pese a poder parecer marginales, presentan una riqueza y complejidad impresionantes a la luz del estudio crítico.

A finales del siglo XVIII y en los albores del XIX, el género gótico, contemporáneo a la plenitud de la Ilustración y al primer auge del romanticismo, hace que lo fantasmal logre, en literatura, un éxito sin precedentes, pero esta vez dentro de coordenadas eminentemente literarias y, en algunos casos, sin vinculaciones claras con la propaganda política o ideológica. Se convierte en la literatura más leída de la época. Pero, aunque el cultivo del género gótico sobrevive a su decadencia y se prolonga, incluso hasta nuestros días, su

²² Basta recordar, en la tradición de lo cómico, a Boccaccio y a Chaucer quienes en El decamerón y en The Canterbury Tales, respectivamente, ofrecen una visión del clero como el espejo de todos los pecados y el blanco de todas las burlas. También Rabelais se burlará en Gargantúa y Pantagruel del antropocentrismo y de los títulos nobiliarios, Cervantes de los libros de caballerías y de sus héroes en El Quijote y más tarde, en lengua inglesa, Washington Irving presentará a Rip Van Winkle para enseñar a los estadounidenses a saber reírse de sí mismos y a encontrar en el sueño un vehículo a través del cual imaginar su pasado. También Hawthorne, a su manera, explorará la experiencia del individuo en la observación y reflexión de su vida vista desde afuera en "Wakefield". Como mencionaba anteriormente, en la obra de todos estos autores se advierte una intensa crítica al contexto social en el que viven, así como al hombre como entidad independiente. Pero lo más curioso en todas estas obras es la forma en que coinciden en la utilización de lo cómico como medio para reírse de las manifestaciones del más allá, de los prodigios y de los demonios, depositando sus historias en la supuesta genialidad de otros: desde los peregrinos que cuentan cuentos de su autoría, al juego de narradores en El Quijote y el también supuesto hallazgo de manuscritos que contienen las historias que se relatan en "Wakefield" y "The Custom House" de Hawthorne. El fin es siempre el mismo: enfrentar a la realidad con el fantasma del pasado.

hegemonía en el campo de la narrativa va extinguiéndose durante el primer cuarto del siglo XIX. Podemos decir que la pérdida del protagonismo que había ganado el gótico como género literario se observa en dos vertientes distintas. La primera se traduce en un rechazo al género y el arma empleada suele ser precisamente la comicidad y la ridiculización.²³ La segunda línea de extinción de lo gótico es la superación del género mismo. El relato y la novela corta son las formas del gótico moderno en las que se condensan las características esenciales del género, mismas que propulsarían una serie de obras acerca de lo sobrenatural, lo fantástico y lo horrendo, principalmente en lengua alemana.

Hoffmann, Tieck, Brentano, Arnim, La Motte-Fouqué, hasta el propio Goethe, producen obras de horror fantasmagórico que penetran hasta el corazón mismo del movimiento romántico: bajo su directo estímulo, incluso Byron y P. B. Shelley ensayan el cuento de fantasmas; Mary Shelley publica su *Frankenstein*, Polidori su Vampiro; la fantasmagoría alemana es visible y a menudo explícitamente, la más sólida raíz literaria de las obras de terror de Nodier, de Hawthorne, Gautier, Nerval, Poe...²⁴

Según señala esta cita, podemos apreciar que por lo que respecta a estos autores, el gótico logra alcanzar cada vez niveles más altos de calidad, lo cual sin duda conduce al perfeccionamiento del género por vías que imprimen solidez al tratamiento de lo fantasmagórico y lo horrendo. Aunque la sobresaturación de fantasmas y la reincidencia de temas conducen a cierto cansancio del público a finales de la década de 1820, el cultivo del gótico, posteriormente, es una tarea llevada a cabo por autores de gran renombre e importancia, manteniéndose hasta la actualidad en los niveles más altos de la elaboración literaria. Sin embargo, reírse del género gótico no era tampoco tarea sencilla, puesto que implicaba necesariamente un conocimiento de sus recursos y por supuesto, también requería una inmensa sensibilidad por parte del autor para saber

²³ Northanger Abbey (1818) de Jane Austen somete al gótico a una sátira muy fina en nombre de la vuelta a la apreciación de la realidad cotidiana.

²⁴ Cf. M. Pérez y E. Olcina Aya. "Introducción" a Historias cómicas de fantasmas, p. 8.

identificar y retratar al supuesto enemigo de la sociedad quien, como veremos más adelante, es un personaje característico tanto de lo gótico como de lo cómico. En términos generales, la burla del goticismo siguió siendo la vía más directa y efectiva para crear comicidad con elementos sobrenaturales.

La presencia de lo gótico en "The Canterville Ghost" determina su efectividad como relato cómico en el que se hace una crítica al género del romance, a partir de la integración de elementos sobrenaturales en una obra que primeramente aparecería como una parodia de las sociedades inglesa y estadounidense del siglo XIX. La conjugación de la comicidad con la fantasmagoría ha sido una vía de extensión -más que de extinción- del género gótico, además de una posibilidad de conjuntar la severidad de lo mítico con su trascendencia en la modernidad. Como señala Dorothy Scarborough: "It would be impossible to understand or appreciate the supernatural in nineteenth-century literature and that of our own day without knowledge of the gothic to which most of it goes back."²⁵ Por esta razón es preciso observar los elementos góticos que conforman "The Canterville Ghost" y que sustentan la apreciación del relato como una parodia de las sociedades mencionadas que se vale de los recursos utilizados en el romance (gótico).

Antes que nada, el título del relato nos remite a las historias de fantasmas, al tiempo que nos indica que esta figura es el personaje principal de la obra. "The Canterville Ghost" se refiere al fantasma que habita ese lugar, es decir, el castillo de los Canterville. Canterville Chase es un castillo cuya antigüedad nos advierte de las reminiscencias medievales arraigadas en ese lugar. Aunque el narrador no se detiene a describir exhaustivamente su arquitectura, la fecha en que sitúa la muerte de Lady Eleanor (1575) es una propuesta a adentrarnos en el pensamiento del medievo, especialmente en el periodo en el que surge el romance. Ya no porque la fecha coincida con la Edad Media en sí misma (en 1575, el renacimiento

²⁵ D. Scarborough. "The Gothic Romance", The Supernatural in Modern English Fiction, p. 53.

inglés está en pleno apogeo), sino, precisamente como una luz que es arrojada sobre la herencia del Medievo, sobre lo que ha dejado tras él; en este caso: el castillo, la historia del fantasma, los rasgos del romance como género que predomina en la narración. Sin duda, el gótico se presenta aquí como un medio en el que se combinan la herencia de la novela de horror con la de algunos elementos medievales.

In the terror tale the relationship between supernatural effect and Gothic architecture, scenery, and weather is strongly stressed. Everything is ordered to fit the Gothic plan, and the conformity becomes in time conventionally monotonous. Horace Walpole, the father of the terror novel, had a fad of medievalism, and he expressed his enthusiasm in that extraordinary building at Strawberry Hill, courteously called a Gothic castle. From a study of Gothic architecture was but a step to writing of a romance that should reproduce the mysteries of feudal times, for the shadows of ancient, gloomy castles and cloisters suggested the shades of ghost-haunted fiction, of morbid terrors. The Castle of Otranto was an outcome of a dream suggested by the author's thinking about medieval structures.²⁶

El precursor de lo sobrenatural en literatura es el género gótico, en tanto que presenta características propias de un periodo en el que el hombre idealizaba la vida. La novela gótica surge como una forma desvanecida del romance al oponerse al realismo y al racionalismo que caracterizaba a gran parte de la literatura de principios del siglo XVIII. Sólo que la idealización de la vida aparece en el gótico a la inversa que en el romance: mientras en este último el mundo y la vida respiran un aire de paz dada la presencia del héroe, quien les asegura protección y resguardo, en el gótico es, precisamente, el personaje principal quien asalta la tranquilidad del mundo y representa una amenaza para los demás. Las sombras del pasado, los mitos y las leyendas son recreados más vívidamente cuando el escenario propuesto para el desarrollo de la historia se presenta como un sitio que además de ser antiguo, guarda algún secreto.

* ibid., p. 8.

Si bien "The Canterville Ghost" es la historia del alma en pena de un asesino, el secreto que encierra el lugar no es, por supuesto, quién mató a Lady Eleanor de Canterville, sino qué fue de aquel que cometió el crimen: "Sir Simon survived her nine years, and disappeared suddenly under very mysterious circumstances. His body has never been discovered, but his guilty spirit still haunts the Chase."²⁷ Mrs. Umney, el ama de llaves, cuenta esto a Lucrecia Otis, esposa del ministro estadounidense y, ésta es la versión que se tiene de los hechos hasta que Sir Simon le cuenta a Virginia la verdad, su verdad. Lo que es cierto es que el espectro deambula por el castillo, hecho que agudiza el misterio así como la curiosidad de Virginia. Fuera de Canterville Chase la historia, entonces, no sería la misma, ni tendría el mismo efecto.

The gothic castle itself is represented as possessing all the antique glooms that increase the effect of mystery and awe, and its secret passage-ways, its underground vaults and dungeons, its trap-doors, its mouldy, spectral chapel, form a fit setting for the unearthly visitants that haunt it. A feudal hall is the suitable domicile for ghosts and other supernatural revenants, and the horrific romance throughout shows a kinship with its architecture. The novels of the class invariably lay their scenes in medieval buildings, a castle, a convent, a monastery, a château or abbey, or an inquisitional prison. The harassed heroine is forever wandering through midnight corridors of gothic structure. And indeed, the opportunity for unearthly phenomena is much more spacious in the vast piles of antiquity than in our bungalows or apartment-houses.²⁸

Como señala esta cita, los espacios en donde tienen lugar los encuentros con lo sobrenatural, o los hechos que revelan la presencia de fuerzas ajenas a este mundo, se multiplican al presentar como escenario un castillo medieval, dadas sus dimensiones, pero también debido a su conexión con el pasado. Dicha conexión hará que converjan en un mismo sitio historias y personajes de épocas muy lejanas. Las descripciones que se hacen del castillo, a lo largo del relato, son

²⁷ O. Wilde. "The Canterville Ghost", Complete Works of Oscar Wilde, p. 186. En adelante, las citas tomadas de esta obra irán acompañadas de paréntesis en los que se señalan las páginas a las que pertenecen.

²⁸ D. Scarborough. op. cit., p. 11.

muy breves y podrían pasar casi inadvertidas, aún así, es posible identificar en su interior y exterior ciertos espacios característicos de escenarios medievales que han sido rescatados, principalmente, por la literatura gótica. La primera vez que Sir Simon aparece en el relato es cuando Mr. Otis lo encuentra en el corredor mientras arrastra unas cadenas, después el fantasma se retira a su buhardilla, descrita como "a small secret chamber". La segunda vez que Sir Simon se presenta ante los Otis es en el hall o vestíbulo, un lugar característico de las historias de terror, donde siempre es posible presenciar algún suceso sobrenatural.

Sin embargo, la habitación del castillo que resulta ser la más enigmática de todas es la biblioteca. Es en ese lugar donde se supone que Sir Simon dio muerte a su esposa y prueba de ello es la mancha de sangre que hay en el piso, junto a la chimenea. Pero la importancia de la biblioteca se debe también al hecho de que en sus ventanas se encuentra inscrita la profecía que revela la salvación del alma del fantasma:

When a golden girl can win
Prayer from out the lips of sin,
When the barren almond bears,
And a little child gives away its tears,
Then shall all the house be still
And peace come to Canterville. (198)

La existencia de esta profecía es determinante en la historia pues, como señala Scarborough: "what are mouldy manuscripts in gothic novels for, but to be deciphered by the hero or heroine?"²⁹ Y es cierto que, al parecer, sólo Virginia³⁰ advierte la existencia de la inscripción, la cual causa una gran impresión en ella. En efecto, Virginia intenta descifrar su contenido pero sin obstinarse en ello, ya que más tarde Sir Simon le revela lo que ésta quiere decir. Los manuscritos son considerados, al interior de la literatura y, especialmente del gótico, medios de mistificación; es decir, que dichos manuscritos son instrumentos que imprimen

²⁹ *ibid.*, p. 45.

³⁰ Aunque Sir Simon es el personaje principal, el que da nombre al relato, Virginia aparece como heroína puesto que sus actos la configuran como tal.

fuerza y valor al misterio que encierra la trama. Así, las profecías y los manuscritos son nexos con el pasado, con los legados culturales que aparecen implícitos en las obras literarias. Ellos son, en la literatura moderna, el equivalente al oráculo que aparece en la tragedia antigua y son también elementos de significación que descubren la presencia del concepto de destino expuesto en las obras de los clásicos: el destino es Ineludible. Por último, es importante observar lo que señala Scarborough en cuanto al contenido y la forma de los manuscritos que aparecen en el gótico y en los géneros que lo retoman: "mysterious manuscripts are not strong on grammar and make slight attempt to avoid mixed figures."³¹ Pocas cosas quedan totalmente claras en esta profecía, tal vez sólo una, que es que una niña tiene que ayudar a Sir Simon a liberar su alma de este mundo. También se entiende que, una vez que se haya cumplido lo que esta profecía dicta, el castillo dejará de estar encantado y quedará en paz.

El ático es otro de los lugares que predominan como escenarios de horror. Es ahí donde Sir Simon va a recluirse constantemente. Al final de la escalera, lo cual sugiere un término o la llegada a algún lugar especial, es donde Virginia encuentra al fantasma mientras ella pretendía esconderse de su madre tras haber llegado tarde después de dar un paseo con el duque de Cheshire. En este sitio, en la parte más alta del castillo, tiene lugar el clímax del relato, que es el momento en el que Virginia decide acompañar al fantasma. Detrás de un revestimiento de madera en una habitación que se nos antoja más bien un cuarto cubierto con tapiz (*the tapestry room*), Virginia atraviesa, al lado de Sir Simon, un muro detrás del cual se encontrarán con el ángel de la muerte. La desaparición de Virginia tiene diversos significados y se nos ofrece también como recurso propio del romance gótico.

Mysterious disappearances likewise increase the tension.
Lights appear and vanish with alarming volition, doors
open and close with no visible human assistance, and

³¹ D. Scarborough, op. cit., p. 45.

various other supernatural phenomena aid in gothic mystery and mystification.³²

La lobreguez del ático se presenta como una analogía del estado de ánimo del fantasma. Decaído y arruinado, casi desconsolado, se encuentra Sir Simon cuando Virginia entra en la habitación. Como el almendro del jardín, el viejo fantasma vive creyendo que cada minuto que pasa podría haber sido el último.

Las referencias que se hacen acerca de los alrededores de Canterville Chase y de su aspecto exterior son pocas. Al inicio del relato el narrador dice que el castillo está cerca de Ascot y señala que incluso el clima cambia cuando se llega a las cercanías del mismo:

As they (the Otis) entered the avenue of Canterville Chase, however, the sky became suddenly overcast with clouds, a curious stillness seemed to hold the atmosphere, a great flight of rooks passed silently over their heads, and, before they reached the house, some big drops of rain had fallen. (185)

Como signo sobrenatural el clima parece cambiar a voluntad del fantasma. Esto es evidente en la cita anterior, cuando Sir Simon decide recibir a los Otis creando una atmósfera tétrica y sombría como modo de intimidarlos; lo cual, por cierto, no consigue. Más tarde, cuando Mrs. Otis logra remover por vez primera la mancha de sangre de la biblioteca, el encono del fantasma se manifiesta a través de una terrible tormenta que empieza a caer sobre el castillo. En realidad Sir Simon adora el mal tiempo y de vez en cuando se entretendrá observando la reacción del resto de los personajes mientras él disfruta del espectáculo que le brindan la borrasca y el vendaval: "Towards evening a violent storm of rain came on, and the wind was so high that all the windows and doors in the old house shook and rattled. In fact, it was just such weather as he [Sir Simon] loved." (190)

El tiempo y no solamente el temporal es un elemento significativo en la construcción de historias de horror y misterio. Como instrumento para alimentar la tensión e incrementar el suspenso "at crucial moments the stroke of twelve or

³² *ibid.*, p. 46.

one o'clock is sure to be sounded appallingly by some abbey bell or castle clock or other rusty horologue."³³ En el caso de "The Canterville Ghost" el reloj de la torre del castillo sonará exactamente a las doce de la noche para anunciar el regreso de Virginia tras haber desaparecido por veinticuatro horas:

Just as they (the Otis family) were passing out of the dining-room, midnight began to boom from the clock tower, and when the last stroke sounded they heard a crash and a sudden shrill cry; a dreadful peal of thunder shook the house, a strain of unearthly music floated through the air, a panel at the top of the staircase flew back with a loud noise, and out on the landing, looking very pale and white, with a little casket in her hand, stepped Virginia. (200)

Tras el regreso de Virginia, la historia toma la dirección del final propio del romance, es decir, de un final feliz. La última parte del relato se concentra en presentar un desenlace en el que el amor es exaltado como el más noble de los sentimientos y como portador de felicidad. Tras descubrir el cuerpo de Sir Simon, lo cual es símbolo de que su alma ya descansa en paz y de que ha sido perdonado, Lord Canterville y la familia Otis preparan su funeral. Entonces, la perspectiva de la narración tiende a dirigirse al exterior del castillo. La descripción del sepelio coincide con la aparición de un cielo despejado bajo el cual se respira un aire de paz y tranquilidad. Es decir, que al morir el fantasma, la atmósfera del gótico se desvanece. Al ser sepultado, Sir Simon pierde su condición de ser sobrenatural. La profecía se ha cumplido.

The ghost is the real hero or heroine of the gothic. The merely human characters become for the reader colorless and dull the moment a specter glides up and indicates a willingness to relate the story of his life. The continuing popularity of the shade in literature may be due to the fact that humanity finds fear one of the most pleasurable of emotions and truly enjoys vicarious horrors, or it may be due to a childish delight in the sensational.³⁴

³³ *ibid.*, p. 42.

³⁴ *ibid.*, p. 17-18.

Es preciso señalar que muchas veces la existencia de seres y/o fuerzas sobrenaturales al interior del mundo narrado trae consigo un halo de misterio que nos recuerda al género gótico. Aunque Sir Simon es el personaje principal del relato, éste no aparece ante los ojos del lector con los atributos propios del héroe del romance, si acaso, es un anti-héroe y eso, como explicaré más adelante, es efecto de la burla del género gótico y de la crítica que Wilde hace al género del romance. En el siguiente capítulo me detendré a analizar cómo Virginia puede ser considerada heroína de este "Hylo-idealistic romance". La importancia de este personaje reside en su misión redentora, así como en la exploración de los sentimientos que la impulsan a llevar a cabo dicha misión como el miedo, la piedad, el amor, etc. De cualquier modo, es cierto que una vez que el fantasma desaparece, la historia pierde un poco de magia e intensidad. Tanto Virginia como Sir Simon requieren de su mutua existencia para reclamar la convivencia entre inocencia y experiencia, entre tradición y modernidad.

Es importante mencionar también que en las últimas décadas del siglo XIX, la ficción descubre en sí misma una propensión a una labor docente o didáctica, pues cada vez es más frecuente la inclusión de moralejas entre sus páginas; sin embargo, este tipo de enseñanza no se da a partir de historias inscritas en el marco social y moral existente, sino fuera de él. De este modo, los victorianos se acercan a otros géneros, pasando por los mitos, cuentos populares, de hadas y de fantasmas para llegar al estudio del romance desde perspectivas distintas a las de la Edad Media (periodo en el que fue creado), reconociendo la multiplicidad de historias e interpretaciones que pueden existir dentro de una misma obra. Si bien la aproximación de Millais a la Ofelia de Shakespeare puede ser considerada mística o fantasmagórica, ésta es resultado de la mezcla de disciplinas al interior del desarrollo de la labor artística del periodo, la cual fomenta en la literatura un gusto exótico por los híbridos que resulten de la fusión de géneros. Tal es el caso del romance el cual, visto a través de la mirada victoriana, es heredero de la

Comedia Antigua. Vale la pena detenerse a explicar el por qué de este juicio tomando en cuenta, primero que nada, la visión general que tenían los victorianos del romance.³⁵

A pesar de que hoy en día el término en inglés "romance" significa novela o narración a la vez que se refiere al género literario del romance, para los victorianos, la distinción entre "novel" y "romance" parece ser clara y radica en el hecho de que la novela tiende a mostrar situaciones que ocurren en la vida diaria, situaciones reales y comunes que pudieran tener lugar dentro de la sociedad moderna; el romance, en cambio, según David Masson, se centra en sucesos maravillosos, en eventos que normalmente no tienen lugar en la realidad.³⁶ De ahí que Oscar Wilde escribiera que "The Canterville Ghost" es un romance, claro un romance satirizado, en tanto que presenta una parodia de dos sociedades que necesitan confrontarse para descubrirse y conocerse; al interior de cada una de esas sociedades existe un héroe, un representante cuyo poder de acción lo identifica como tal. Para saber si el romance puede ser adoptado por la comedia,

³⁵ Margit Frenk señala que los orígenes del género del romance se remontan a la España del medievo, ya que en su historia a partir del siglo XIII "la palabra designa sobre todo a los cantares de gesta, y hacia fines del siglo XV se le encuentra ya limitada a la forma poética que hoy conocemos con ese nombre [cuya estructura métrica consiste en una serie de versos octosílabos con rima asonante en los pares y los impares libres]." Aunque la tradición juglaresca tiende a desaparecer a finales del siglo XIV, el romance sobrevive gracias a la transmisión oral. Es importante señalar que aunque existen diversas clasificaciones o categorías al interior del género el romance, éste, como cualquier otro género popular, tiene su mundo, en el cual a pesar del tiempo confluyen elementos heredados de la cultura y literatura medievales, rasgos de la epopeya, así como también de la balada europea y, en general, de la cuentística universal. (M. Frenk. "Prólogo" a Cancionero de romances viejos, x, xiv, xxiii, xxvi-xxxii p.p.) Para Alex Preminger "the romance -the Spanish ballad- is the simplest and most widely used set poetic form in Spain. They [romances] reflect almost every phase of Spanish life. Since many of them are anonymous and have been transmitted largely in oral form, their origin and complete history cannot be traced." El mismo Preminger hace una amplia diferenciación de términos al definir también el "romance medieval", tradición extendida en el mundo de habla inglesa: "The meaning of the term romance is obscured by the fact that both in medieval and modern times it has been used so loosely. [...] In general, romance is distinguished from the older *chanson de geste* and epic forms by its less heroic tone, its greater sophistication, its fondness for the fantastic, its more superficial characterization, (often) looser structure, and unity of action. [...] The form is the result of the sentimentalization of the earlier heroic materials which occurred when they were combined with such typically high medieval ideals as chivalry and courtly love. [...] Although it is not confined to romance, the courtly background is virtually indispensable to them. It is not a realistic background of contemporary courts but an ideal of chivalry, with stress on mercy to an opponent, good manners, and artistic sensitivity as well as the virtues of bravery, loyalty, and preservation of honour. [...] Later romances, although they often paid lip service to the power of love, tended to regard it as merely one more adventure. (V. PREMINGER, Alex. (de.) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 486-487, 712-713 p.p.)

³⁶ V. D. Masson apud M. Wheeler op. cit., p. 6. "...when we speak of a romance, we generally mean a fictitious narrative, in prose or verse, the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents."

primero tenemos que identificar los elementos que éste toma de la tragedia; aunque el romance tiende a presentar historias que tienen un final feliz, el romance clásico o medieval, dada su seriedad, se encuentra más cerca del género de la tragedia que del de la comedia. Pero, a partir de la conjugación de juegos irónicos y/o elementos cómicos, el romance puede ser considerado parte de la comedia. Según Northrop Frye, en su estudio de los "Modos ficcionales trágicos", el romance presenta un heroísmo elegíaco, el cual se encuentra condicionado por diversos factores:

El romance se caracteriza por la aceptación de la piedad y del temor, que en la vida ordinaria se relacionan con el dolor, como formas de placer. Convierte el temor a distancia, o terror, en lo aventurado; el temor al contacto, u horror, en lo maravilloso; y el temor sin objeto, o angustia, en una melancolía meditativa. Convierte la piedad a distancia, o desvelo, en el tema del rescate caballeresco; la piedad hacia el contacto o ternura, en un lánguido y sosegado encanto; y la piedad sin objeto (que carece de nombre pero que es una especie de animismo o modo de tratarlo todo en la naturaleza como si tuviera sentimientos humanos), en fantasía creadora.³⁷

En el sentido que Frye da al héroe de la tragedia, esta figura es susceptible de ser identificada con Virginia más que con Sir Simon, puesto que es ella quien experimentará los sentimientos descritos en la cita anterior. Podríamos también decir que la misma Virginia se presenta como heroína trágica al considerar que su evolución como personaje requiere necesariamente de un sacrificio por su parte (producto de la curiosidad, pero también de la piedad), que el cumplimiento de su objetivo y la salvación del alma de Sir Simon habrán de convertirse en ese dolor que causa placer, del que habla Northrop Frye y al que dedicaré un capítulo más adelante. Cabe mencionar que cada sentimiento que Virginia experimenta la conduce a lo aventurado y lo maravilloso de la transgresión, así como al cumplimiento del ideal caballeresco, el cual se traduce en expiación y sacrificio en

³⁷ N. Frye. "Modos ficcionales trágicos" en Anatomía de la Crítica, p. 59.

"The Canterville Ghost".

Notamos que del mismo modo en que hay una catarsis de la piedad y el temor en la tragedia, hay una catarsis de las correspondientes emociones cómicas, que son la simpatía y el ridículo, en la Comedia Antigua. El héroe cómico obtiene su triunfo, sea que haga algo sensato o necio, honrado o tunante. De este modo, la Comedia Antigua, al igual que la tragedia, que le es contemporánea, es una mezcla de lo irónico y lo heroico.³⁸

Podemos decir, entonces, que Sir Simon es presentado como un héroe cómico, en tanto que no realiza ninguna hazaña que coloque su figura cerca del ideal caballeresco, sino todo lo contrario. Sir Simon es un héroe demasiado humano, antes que nada un pecador, un asesino, que se convierte en héroe cómico cuando consigue la simpatía del lector y cuyo propósito no está claramente especificado cuando entabla su relación con Virginia. Mucha de la magia que rodea a este enigmático personaje reside, precisamente, en lo irónico que resulta sentir empatía por un asesino. Hay ocasiones en que este personaje incluso se nos antoja como un alter ego del propio Wilde, sobre todo a partir de sus constantes reflexiones con respecto a las diferencias culturales que observa entre ingleses y estadounidenses. También es cierto que esta simpatía generada en el lector a partir de la construcción del personaje de Sir Simon nos coloca cerca de Wilde, de ese Wilde que defiende a Walnewright, independientemente de sus actos.

³⁸ N. Frye. "Modos ficcionales cómicos" en op. cit., p. 67.



Capítulo 2: Los personajes de lo cotidiano y los del romance:

Un conflicto cultural y literario

One can fancy an intense personality
being created out of sin.

Oscar Wilde

("Pen, Pencil and Poison")

Si "las ficciones pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe" ³⁹, como señala Northrop Frye, entonces, el estudio de una obra de ficción determinada demandará un análisis enfocado a la observación de la construcción de sus personajes, a partir de sus acciones y de los motivos que los conducen a éstas. El poder de acción del héroe está inscrito en el género abordado por la obra de ficción, es decir, que el género literario al que ésta pertenece define, en cierto modo, a los personajes. En el caso de "The Canterville Ghost", así como en la "Ofelia" de Millais, se advierte la presencia de dos mundos que se superponen, además de la inclusión de diversos elementos narrativos. Una definición primaria de estos mundos (con el único propósito de distinguirlos) sería el mundo cotidiano: representado por la familia Otis – excepto Virginia - ; y el mundo del romance: encarnado por Sir Simon y Virginia. La razón de esta distinción reside en el hecho de que, como ya había mencionado antes, pareciera que Wilde integró a una historia inspirada en el mundo del romance, elementos que pertenecen a otros espacios (físicos y temporales), tal como es el caso de los personajes del mundo cotidiano, los cuales han sido tomados de una supuesta realidad existente en las últimas décadas del siglo XIX. De este modo, la superposición de planos y realidades, así como de recursos literarios ofrece al lector una dialéctica constante en la obra en lo que se refiere a la visión del mundo y de la vida: tradición – modernidad.

³⁹ N. Frye, "Introducción a los modos ficcionales" en op. cit., p. 53.

La caracterización del romance obedece a su estructura dialéctica general, lo cual significa que la sutileza y la complejidad no han de ser objeto de predilección. Los personajes tienden a estar a favor de la búsqueda o en contra de ella. Si le prestan ayuda son idealizados a secas como caballeros o puros, si le ponen obstáculo son caricaturizados a secas como bellacos o cobardes. Razón por la cual todo personaje típico del romance tiende a confrontarse con su oponente moral como las piezas blancas y negras de un juego de ajedrez.⁴⁰

Al interior del relato se advierte, entonces, la presencia de dos mundos muy distintos, casi opuestos. Y lo que Frye llama la búsqueda en la cita anterior será, en "The Canterville Ghost", una búsqueda individual, una realización individual que llevará a las figuras del romance a consumir la aventura, el ideal cuasi-caballeresco que se retoma en parte del romance clásico y, en parte, del gótico. Podemos ver que en la convivencia de estos dos mundos a los que nos hemos referido se encuentra manifiesto el vínculo existente entre fantasmagoría y comicidad, sobre todo si consideramos la misión que tiene el mundo cotidiano como plano que muestra al objeto de la sátira, es decir, a los personajes que no pertenecen al mundo del romance y como catalizador de la imagen de la tradición y del pasado: el fantasma.

Los personajes de un supuesto mundo real, aquellos que representan a la sociedad estadounidense, son el principal objeto de la sátira⁴¹. A través de ellos se nos ofrece una visión del mundo moderno, son ellos quienes encarnan un nacionalismo exacerbado y quienes, a la vez, son fieles retratos de la sociedad de consumo y de lo pragmático. Así, en su "Teoría de los mitos", Frye dirá que "la ironía se ocupa primordialmente de un nivel 'realista' de la experiencia, adoptando habitualmente la forma de una parodia o de un análogo contrastante del romance. Esta ironía puede ser trágica o cómica en su empeño principal; cuando es cómica se identifica normalmente con el significado habitual de la

⁴⁰ N. Frye. "El *mythos* del verano: el romance" en *op. cit.*, p. 257.

⁴¹ El diccionario de la lengua española de la Real Academia señala que la sátira es una "composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas".

sátira".⁴² Y es que no hay que olvidar que "The Canterville Ghost" es una parodia de las sociedades inglesa y estadounidense del siglo XIX, que se vale de los recursos empleados en el romance, para hacer, a la vez, una crítica del género. En este nivel realista de experiencia que menciona Frye se encuentra la familia Otis, excepto Virginia. Pero, al interior del mundo del romance, ¿cuál es la importancia de estos personajes? Primero que nada, su función es la de hacer que el lector tenga un punto de referencia a partir del cual pueda valorar a los personajes del romance, es decir, que su presencia nos ayudará a definir, por contraste, a Sir Simon y a Virginia. Los Otis son presentados como un retrato de la clase media estadounidense, como la imagen del estrato social que Wilde criticó ampliamente a lo largo de sus obras. La oposición que esta parte de dicha sociedad impone a la búsqueda romántica es el escepticismo. Esta sociedad se encuentra deslumbrada por la ciencia y el progreso y no reconoce ninguna predeterminación en su destino que esté relacionada con fuerzas extraterrenales o sobrenaturales. Este mundo cotidiano, esta sociedad moderna, tiene como objetivo principal en la obra cuestionar el pasado o simplemente ignorarlo.⁴³

Para Frye, la comedia de costumbres es "el retrato de una sociedad chismosa y fingida que se dedica al esnobismo y a la calumnia"⁴⁴ y, ciertamente, la comedia de costumbres es uno de los géneros que más prolíficamente cultivó Wilde. En ese mismo tono con que escribió "London Models", "Impressions of America" y "The American Invasion", Wilde presenta a los Otis, riéndose de una sociedad a la que el héroe del romance terminará repudiando. Paradójicamente, la familia Otis representa la imagen del escepticismo, pero es precisamente el

⁴² N. Frye. "Glosario" en *op. cit.*, p. 485.

⁴³ "La sátira típica o sátira de la norma inferior da por sentado un mundo que abunda en anomalías, injusticias, locuras y crímenes, y que, con todo, es permanente y no desplazable. Su principio estriba en que quien desee mantener su equilibrio en un mundo semejante debe aprender ante todo a mantener abiertos los ojos y callada la boca. [...] La influencia de la sátira de norma inferior en la cultura norteamericana ha producido un menosprecio popular hacia los estetas y las torres de marfil, siendo esto ejemplo de lo que podría llamarse una falacia de la proyección poética, es decir, de considerar las convenciones literarias como si fueran hechos de vida." N. Frye. "El *mythos* del invierno: la ironía y la sátira", *op. cit.*, p. 303.

⁴⁴ N. Frye. "Modos ficcionales cómicos", *op. cit.*, p. 73.

esnobismo de sus miembros lo que la lleva a aceptar casi como un hecho común la convivencia con el fantasma. Mientras que Sir Simon es el blanco de las burlas en "The Canterville Ghost", la familia Otis ayuda a la confirmación del romance como género predominante en la obra:

En un mito genuino no puede haber, evidentemente, una diferencia coherente entre fantasmas y seres vivos. En el romance se nos ofrecen seres humanos reales y, por consiguiente, los fantasmas se encuentran en una categoría aparte; pero en el romance, por regla general, el fantasma es un personaje más: causa poca sorpresa porque su aparición no resulta más maravillosa que otros acontecimientos.⁴⁵

Al respetar algunos de los principios del romance en su obra, Wilde está integrando a la visión del mundo cotidiano la figura del fantasma como imagen del pasado y la tradición, reflejadas sobre las expectativas de un futuro previsorio. Pero el efecto logrado es en realidad lo que importa, es decir, la respuesta que tiene el mundo cotidiano hacia la presencia del fantasma. Todo es escepticismo, burla y escarnio.

Parece ser que una de las intenciones de Wilde al superponer estos dos mundos, el cotidiano y el del romance, es la de exponer sus propias reflexiones acerca de las diferencias culturales que observa entre las sociedades inglesa y estadounidense. "The Canterville Ghost" es una obra en la que estas dos sociedades se nos muestran con una tendencia inherente hacia el tiempo que habrá de glorificarlas. Es decir, la Inglaterra victoriana aparece embebida en un sueño imperialista que quisiera eternizar, por eso se aferra al pasado, a la tradición, al rescate de la cultura. Mientras que el sueño americano se perfila como una expansión hacia el futuro, como una invasión que mira hacia ideales modernos apegados a la ciencia, al utilitarismo y al consumismo. Y, al destacar la diferencia entre ambas sociedades, Lord Canterville observa lo siguiente: "we have really everything in common with America nowadays, except, of course,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

language.” (185) Esta afirmación, al inicio del relato, presenta y configura el contraste cultural que se evidenciará en el resto de la narración. Es una especie de anzuelo para el lector, no sólo porque lo incitará a seguir leyendo para saber en qué se basará dicho contraste, sino también porque está ante una frase llena de ironía. Primero, porque supuestamente ingleses y estadounidenses comparten el mismo idioma: la lengua inglesa, pero, dadas las diferencias idiosincráticas y culturales de los personajes, es casi imposible que ambas sociedades lleguen a entenderse.

En diciembre de 1881 Wilde viaja a los Estados Unidos de América para dar una serie de conferencias. El nombre de esta gira, la cual rebasó todas las expectativas y tuvo gran éxito – incluso tanto, que duró poco más de un año y llevó a Wilde a visitar parte de Canadá - , fue “Lecture Tour of the United States”. En este viaje Wilde tuvo oportunidad de conocer gran parte del país y de estar en contacto con su gente. Intentó de paso erradicar el gusto estadounidense por las volutas y otras tantas atrocidades relacionadas con la decoración y el mobiliario doméstico – como él las denominó -. A su regreso a Inglaterra escribe un ensayo memorable titulado “Impressions of America” y, más tarde, en 1887, publica “The American Invasion”. Ambos ensayos son vehículos de crítica y opinión en los que Wilde expone sus observaciones acerca de las costumbres de la sociedad estadounidense. Especialmente en “Impressions of America”, Wilde describe de qué manera lo ha impresionado esta sociedad y se refiere a la forma en que los estadounidenses han logrado aplicar la ciencia a la vida moderna, al comercio como a la característica definitoria de ese país, así como también hace alusión a su forma de hablar, la cual según Wilde retomaba modismos y frases hechas que pertenecían a la tradición inglesa y, sobre todo, se mofa de la tendencia melancólica que posee el estadounidense para referirse a cada suceso de importancia en su vida respecto de la última guerra. Sin duda, lo que más llama la atención es que en nuestros días, ésta continúe siendo una excelente descripción

del pueblo estadounidense. "There at any rate is a country that has no trappings, no pageants and no gorgeous ceremonies. I saw only two processions – one was the fire brigade preceded by the police, the other was the police preceded by the fire brigade." ⁴⁶ En este tono Wilde hablará y escribirá siempre acerca de la sociedad estadounidense. Tal vez su obra se muestra así para recordarle a todo el mundo que él fue llevado a los Estados Unidos de América como si fuera un espécimen raro, una joya preciosa, una baratija, como el enano del circo. Algo que, por cierto, lo complacía enormemente.

Las ideas de Wilde cobran vida de forma contundente en "The Canterville Ghost", en algunos de sus personajes, en tanto que éstos son objeto de la crítica del autor. Para Wilde lo más importante es rescatar el comportamiento y los modos de conducirse que él observó y que determinan el pensamiento y las actitudes de la sociedad estadounidense (por lo menos en lo que concierne a la relación intertextual que existe entre las obras de Wilde). Mr. Hiram B. Otis, el nuevo dueño de Canterville Chase, es un hombre orgulloso y un claro ejemplo del padre del nuevo mundo. Mr. Otis aparece en el escenario del viejo mundo como el nuevo patriarca, como el pionero de una nueva sociedad que viene a vivir a Inglaterra. Parte de su orgullo y de su identidad protectora se ven reflejados en las primeras líneas de su discurso, cuando Lord Canterville insiste en prevenirlo de la existencia del fantasma:

'My Lord', answered the Minister, 'I will take the furniture and the ghost at a valuation. I come from a modern country, where we have everything that money can buy, and with all our spry young fellows painting the Old World red, and carrying off your best actresses and prima-donnas, I reckon that if there were such a thing as a ghost in Europe, we'd have it at home in a very short time, in one of our public museums, or on the road as a show.' (184).

Oscar Wilde considera que el mayor problema que enfrenta la sociedad estadounidense es una cuestión de gusto, parece ser que la falta de gusto la ha

⁴⁶ O. Wilde. "Impressions of America", p. 941

arrojado a un consumismo desmedido. El estadounidense que Wilde retrata aquí es aquel que quiere comprarlo todo a cualquier precio y sin hacer un juicio serio acerca del valor de aquello que compra. Para este individuo, cualquier objeto tiene precio y casi cualquier cosa puede ser considerada artística. Wilde atribuye la carencia de gusto a que ésta es una sociedad de producción en serie, de maquinaria pesada y complicada, cuyos parámetros de estética y belleza difícilmente pueden ser comparados con el refinamiento inglés y con las costumbres europeas. En "Impressions of America" Wilde presenta una caricatura del estadounidense adinerado, quien, además, se considera culto: "So infinitesimal did I find the knowledge of Art, west of the Rockie Mountains, that an art patron – one who in his day had been a miner – actually sued the railroad company for damages because the plaster cast of Venus de Milo, which he had imported from Paris, had been delivered minus the arms. And, what is more surprising still, he gained his case and the damages."⁴⁷ El juicio emitido por Wilde en estas líneas, por supuesto, mueve a la risa y nos confirma que es en la sociedad estadounidense donde la vulgarización de la obra de arte y su comercialización son más tangibles. Es decir, que la valoración del arte en sí mismo constituye una barrera, una división a partir de la cual se diferencia la idiosincracia de los pueblos. "I will take the furniture and the Ghost at a valuation" (184) dice Mr. Otis a Lord Canterville, e incluso sugiere más tarde importar la cultura, llevar a algún fantasma a los Estados Unidos y, por supuesto, hacer negocio con él.

También es cierto que el gran escepticismo (hacia el pasado) en el que vive inmersa la sociedad estadounidense, el mundo moderno que Wilde presenta, se sirve de los grandes logros que el hombre había conseguido en el campo de la ciencia. Desde la publicación de El origen de las especies de Darwin en 1859, el mundo entero posaba sus expectativas en la observación del progreso de la ciencia, de la evolución del estudio científico. Es por ello que la sociedad

⁴⁷ Id.

estadounidense, representada por la familia Otis, se nos muestra como prueba indiscutible del efecto que el progreso científico ha tenido sobre la vida moderna.

There is not so much beauty to be found in American cities as in Oxford, Cambridge, Salisbury or Winchester, where are lovely relics of a beautiful age; but still there is a good deal of beauty to be seen in them now and then, but only where the American has not attempted to create it. Where the Americans have attempted to produce beauty they have signally failed. A remarkable characteristic of the Americans is the manner in which they have applied science to modern life. [...] This is apparent in the most cursory stroll through New York. In England an inventor is regarded almost as a crazy man, and in too many instances invention ends in disappointment and poverty. In America an inventor is honoured, help is forthcoming, and the exercise of ingenuity, the application of science to the work of man, is the shortest road to wealth. There is no country in the world where machinery is so lovely as in America.⁴⁸

El progreso científico, entonces, se convierte en una especie de estandarte del mundo moderno. El retrato que Wilde nos ofrece de la sociedad estadounidense en "The Canterville Ghost", se halla auspiciado por esta concepción, en donde ser moderno significa, de algún modo, estar al tanto de los avances científicos y no sólo eso, sino también hacer uso de ellos. Si bien el narrador se encarga de hacer una descripción escueta de los personajes al inicio de la obra –en donde nos habla del pensamiento demócrata de Hiram B. Otis, hace referencia al momento patriótico en que los Otis decidieron llamar Washington a su primer hijo y menciona que a los gemelos suelen llamarlos Stars y Stripes, debido a que siempre están juntos-, ésta se ve enriquecida cuando los personajes amplían la información que tenemos de ellos. El modo en que se presentan confirma la descripción del narrador y reitera la importancia de la ciencia en la vida diaria, su intención de ser prácticos y su propensión al consumismo.

...The blood stain has been much admired by tourists and others, and cannot be removed.

⁴⁸ *ibid.*, p. 938.

·That is all nonsense', cried Washington Otis; 'Pinkerton's Champion Stain Remover and Paragon Detergent will clean it up in no time.' [...] 'I knew Pinkerton would do it'. (186)

'My dear Sir', said Mr. Otis, 'I really must insist on your oiling those chains, and have brought you for that purpose a small bottle of the Tammany Rising Sun Lubricator. It is said to be completely efficacious upon one application, and there are several testimonials to that effect on the wrapper from some of our most eminent native divines. I shall leave it here for you by the bedroom candles, and will be happy to supply you with more should you require it.' (187)

On reaching the top of the staircase he [Sir Simon] recovered himself, and determined to give his celebrated peal of daemonic laughter. [...] He accordingly laughed his most horrible laugh, till the old vaulted roof rang and rang again, but hardly had the fearful echo died away when a door opened, and Mrs. Otis came out in a light blue dressing-gown. 'I am afraid you are far from well,' she said, 'and have brought you a bottle of Dr. Dobell's tincture. If it is indigestion, you will find it a most excellent remedy.' (192)

They were evidently people on a low, material plane of existence, and quite incapable of appreciating the symbolic value of sensuous phenomena. (193)

Este retrato tiene como propósito el presentar una visión extrema de la sociedad de consumo, pero también de la vida en un plano material que se muestra más cercano a la realidad del lector moderno y en gran contraste con el mundo del romance. Como señala Frye el "efecto cultural de esta sátira no es el de denigrar al romance sino de impedir que un grupo cualquiera de convenciones domine la totalidad de la experiencia literaria."⁴⁹ Lo anterior dependerá no sólo de Virginia, quien se presenta ante los ojos del lector como 'mediadora' entre estos dos mundos, sino también, de Sir Simon, quien a su vez, enarbola -a través de su figura- las características principales del romance.

Sin embargo, no todos los personajes que provienen de este mundo moderno son como éstos. Virginia, desde el primer momento en que sabe de la

⁴⁹ N. Frye. "El *mythos* del invierno: la ironía y la sátira", *op.cit.*, p. 307.

supuesta existencia del fantasma, es la única que reflexiona seriamente acerca de Sir Simon, de su misteriosa desaparición tras haber asesinado a su esposa y de sus reapariciones. Vemos aquí cómo el personaje de Virginia puede ser considerado un puente que conecta a los dos mundos de los que hemos hablado, al mundo cotidiano y al del romance. Y es que Virginia pertenece a ambos, al primero porque de ahí proviene; es decir, que ahí nació y por tanto es contemporánea al resto de los personajes que habitan en él. Y también pertenece al mundo del romance, en tanto que su inscripción en la historia, definida a partir de sus acciones, la configura como heroína de ese género literario (la experimentación del miedo, la piedad y el amor al emprender la búsqueda y al sucumbir al auto-sacrificio).

Sir Simon es el supuesto enemigo de la sociedad, según es presentado en "The Canterville Ghost". Es un hombre que transgredió leyes y buenas conductas y que está condenado a no descansar. Mientras confirma su carácter de anti-héroe del romance clásico, demuestra que él sería, tal vez, protagonista del gótico si no existiera el juego burlesco en la obra. Y es que "...la auténtica ironía cómica o satírica define al enemigo de la sociedad como un espíritu que está dentro de ella."⁵⁰ Este rasgo reafirma su definición como anti-héroe y, en cierto modo, lo prepara para configurarse como "enemigo", puesto que le hace estar muy cerca de los mortales: aspirando sus miedos, observando sus errores, preparando el momento de liberarse y aguardando cautelosamente a su(s) víctima(s).

En el romance " el enemigo se asocia con el invierno, la obscuridad, la confusión, la esterilidad, la vida moribunda, y la vejez; y el héroe lo la heroína con la primavera, el alba, el orden, la fecundidad, el vigor y la juventud."⁵¹ Esta cita presenta con una gran claridad los rasgos generales de ambos personajes. Sir Simon es como el almendro sin hojas que está en el jardín, como en un invierno

⁵⁰ N. Frye. "Modos ficcionales cómicos", *op. cit.*, p. 71.

⁵¹ N. Frye. "El *mythos* del verano: el romance", *op. cit.*, p. 247.

perpetuo, en el que no se puede ser fértil, en el que no se florece. Su celda representa la obscuridad y es una analogía de su historia -a partir de su misteriosa desaparición tras la muerte de su esposa-; a la vez que es su refugio es, también, el auspicio de la vida moribunda. Virginia es, en cambio, la vida que florece, la juventud que anuncia la inocencia, la ingenuidad, lo fecundo. Ella aparece como la voluntad que le hace falta al 'otro', como el vigor que es gasto y dispendio puro. Derroche de dulzura en exceso. Mientras Sir Simon es un vehículo que muestra la burla del género gótico y la crítica que Wilde hace al género del romance, Virginia es la heroína de este relato.

La forma central del romance es dialéctica; todo se enfoca en un conflicto entre el héroe y su enemigo, y todos los valores del lector están comprometidos con el héroe. Razón por la cual el héroe lila heroína es análogo al mítico Mesías o redentor que viene de un mundo superior y su enemigo es análogo a los poderes demoníacos de un mundo inferior.⁵²

Ambos personajes se complementan en tanto que sus acciones los configuran como 'opuestos', mientras la heroína representa una forma de esperanza -dada su bondad y sus grandes cualidades-, el villano es una amenaza contra la idealización de la vida y, también, contra la vida misma. Si bien Virginia compromete al lector con la candidez de su figura, es importante señalar que el fantasma socarrón, también nos atrapa. La aparición en escena del fantasma le roba al lector miradas de complicidad y de aprobación a cada momento. Sir Simon es, a veces, como un niño y ¡ay de aquel amargado que no quiera jugar con él o dedicarle una sonrisa! Nos volvemos jueces y parte cuando empeñados en continuar con la historia sentimos una irresistible empatía por estos dos personajes. Aparentemente son antagónicos, pero en lo más íntimo y revelador de su existencia, saben que irán hacia un mismo fin. Sir Simon arrastra penas y culpas, mientras Virginia se ve envuelta en una estela de luz que irradia amor y piedad hacia los demás.

⁵² *ibid.*, p. 251.

Virginia, al interior del romance y del relato mismo, es una heroína gótica (o trágica), ya que está predestinada a realizar un sacrificio y a sentir piedad. Este personaje aparece como heroína en tanto que cumple con un objetivo, en tanto que suscita el conflicto y la resolución de la historia. La salvación del alma de Sir Simon depende de la fe que Virginia tenga en él, así como de la misericordia con que interceda por su eterno descanso ante el ángel de la muerte. La expiación de la culpa de Sir Simon, de alguna manera, queda en manos de Virginia y la aceptación de la piedad y del temor le revelarán la intensidad del dolor y la culpa humanos como medios de realización y de salvación, así también como formas de placer.

Capítulo 3: La expiación en "The Canterville Ghost"

...No hay otra paz que la que
uno pueda desearle a sus cenizas.

Franz Kafka

(última carta a Felice: Octubre 16, 1917)

La voluptuosidad única y suprema del
amor reside en la certeza de hacer el Mal.

Baudelaire

(Las flores del mal)

Al terminar de leer "The Canterville Ghost" resulta imposible para el lector no intentar llenar ese hueco que deja en la narración la pregunta que el duque de Cheshire hace a su esposa Virginia: "What happened to you when you were locked up with the ghost?" (204). Virginia se reserva el derecho de no responder a esta pregunta, tan sólo se ruboriza. Este silencio se traduce en una apelación a la competencia narrativa del lector, así como en una invitación a cubrir un vacío de información, una elipsis. La existencia de una elipsis en el clímax del relato, es decir, cuando Virginia desaparece al lado de Sir Simon, ofrece al lector la oportunidad de imaginar y aportar a la historia elementos ajenos al texto cuya función será integrar una visión determinada de los sucesos ocurridos al interior del universo diegético. En este sentido, la activación del texto narrativo, la cual depende del lector, responde al descubrimiento de una unidad constitutiva de la historia, la cual equivaldrá a una línea interpretativa del relato.

La respuesta inmediata, derivada de la experiencia de lectura de una obra literaria, trae consigo la observación de ciertos motivos y valores al interior de la historia susceptibles de ser identificados con un orden ideológico de tipo social, moral, artístico, religioso e incluso político. En el caso de "The Canterville Ghost", la experiencia de lectura me remitió a la obra de Georges Bataille⁵³ al considerar que los principales temas de mi interpretación del relato corresponden a dos conceptos que el filósofo francés ha estudiado exhaustivamente y que, además,

⁵³ Concretamente a El erotismo y a La literatura y el mal.

se encuentran íntimamente relacionados con la figura de Oscar Wilde: transgresión y expiación. En lo que a mi interpretación se refiere, la cual es solamente una de las muchas maneras de acercarse a esta obra, el vínculo entre Sir Simon y Virginia depende de ambos conceptos. Sir Simon, asesino confeso de su esposa, transgredió las leyes del hombre y las de la naturaleza al dar muerte a Lady Eleanor de Canterville, razón por la cual fue condenado a deambular por el castillo hasta que se cumpla la profecía escrita en las ventanas de la biblioteca de Canterville Chase:

When a golden girl can win
Prayer from out the lips of sin,
When the barren almond bears,
And a little child gives away its tears,
Then shall all the house be still
And peace come to Canterville. (198)

Esta profecía señala la necesidad de que alguien ayude a Sir Simon a obtener el perdón y el descanso de su alma, así como a poner fin a la expiación de su culpa. Virginia Otis ha leído y aprendido las líneas de esta profecía casi involuntariamente, en ellas se revela la verdad de la salvación del fantasma: la expiación, el borrar las culpas mediante el sacrificio. Es necesario que Virginia, quien llega a vivir a Canterville a los quince años (edad típica de la heroína del gótico, símbolo de su inocencia), asuma el papel de redentora de Sir Simon, consiguiendo así su muerte definitiva y el descanso de su alma. Borrar las culpas del fantasma implica necesariamente un sacrificio por parte de Virginia, quien en su propio nombre lleva ya el contenido de dicho sacrificio: su virginidad, su castidad. Esto tiene que ver con una interpretación no literal, sino más bien metafórica, en donde la percepción del lector tiene, par excellence, la clave para revelar su propia visión del relato. La conducta de Virginia, en aras de ayudar a Sir Simon, representa la transgresión de las normas sociales, morales e ideológicas que le han inculcado sus padres. La transgresión de Virginia es un desafío a la modernidad y a su escepticismo en el sentido de que su expiación es casi

inmediata.⁵⁴ Como representante del mundo moderno, la imagen de Virginia pone de manifiesto el hecho de que, con el paso del tiempo, la transgresión y la culpa han adquirido una esencia moribunda, así como también un carácter casi efímero. Aún así, en la tradición literaria es posible reconocer que la herencia de la tragedia y la comedia antiguas se halla presente en la mayoría de las obras que combinan lo heroico y lo irónico, logrando así imprimir a los signos de modernidad el antecedente dramático de los clásicos, así como el de la tradición mítica de la cultura a la que pertenece el artista.

En la introducción a "The Stories of Oscar Wilde" (1994), Owen Dudley Edwards escribe acerca de las fuentes a las que Wilde recurre para dar la concepción de expiación que se encuentra explícita en su obra: "The stories in almost all cases travel back to a Celtic folk-world dominated by ghosts and God: the Man Predestined to be a Murderer, the Murderer whose only Salvation can come from the Self-sacrifice of an Innocent, the Salvation of Body by Damnation of Soul."⁵⁵ Edwards, Irlandés y conocedor de Wilde, nos brinda en su estudio un puente metafórico a través del cual podemos conectar el pensamiento de Bataille con el de Wilde y con la cultura y tradición celtas. Este mundo antiguo al que se refiere Edwards le fue heredado a Wilde como parte de la imaginaria que utiliza en su proceso creativo y que permite una propagación de la cultura que determina la historia de los pueblos a los que pertenece. En la tradición del cuento popular celta se advierte la existencia de elementos sobrenaturales como los fantasmas, lo cual, aunado a la integración de elementos góticos, permite a Wilde presentar a Sir Simon como a un espectro que ha tomado la forma del antiguo Lord Canterville, pero que en realidad representa a su alma, la que no ha

⁵⁴ Con esto quiero decir que dentro de una sociedad que no cree en mitos y leyendas, cuyo dios es el consumismo, que rechaza las nociones de tradición y de aprendizaje a partir de la experiencia y enarbola la automatización de la vida cotidiana, no hay cabida para la consideración de la culpa. En el retrato que Wilde hace de la sociedad estadounidense como muestra de la modernidad, el escepticismo y el ansia de llevar una vida acelerada hacen de la transgresión y la expiación algo casi imperceptible y, en ese sentido, inmediato. Mientras a Sir Simon le toma trescientos años expiar su culpa, a Virginia le tomará sólo veinticuatro horas.

⁵⁵ O. D. Edwards. "The Stories of Oscar Wilde" en Complete Works of Oscar Wilde, p. 14.

obtenido el perdón y que continua atrapada en el mundo de los vivos. Por lo que respecta al pensamiento de Bataille, veremos que su estudio acerca de la transgresión y la expiación arroja una luz que nos ayuda a comprender las implicaciones de ambos conceptos de manera que se aprecie la existencia de una relación causal entre ellos. Es decir que, necesitamos explorar con detenimiento los dos temas que sustentan la interpretación que doy al relato, observando una correspondencia entre lo que dicta la profecía y la sucesión de acontecimientos en la historia.

El mal, según Bataille, supone la existencia de una hipermoral y, bajo la luz de ésta se examina la presencia de la transgresión y la expiación al interior de un relato literario: "La literatura es lo esencial o no es nada. El mal -una forma aguda del mal- que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo, el valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una 'hipermoral'.⁵⁶ Podría parecer que Bataille sólo habla de extremos -como si los términos medios no existieran simple y sencillamente porque no importan-, pero, sucede que él gusta de explorar los límites, los horizontes y el desbordamiento del sentir y la pasión humanos. Bataille representa en este sentido una mirada a la literatura de todos los tiempos a través de la adoración de estereotipos, precisamente porque, concibe la existencia de un mal puro, extremo e insuperable, incluso comparable con los personajes más terribles creados por Shakespeare. ¿Cómo hablar de intriga y celos sin recordar a Iago y a Otelo? ¿O de ambición desmedida sin pensar en Goneril y Reagan?⁵⁷ La hipermoral de cada historia se encuentra inscrita en ella misma y, generalmente, se nos ofrece a partir de los juicios que emite el narrador y/o los personajes en su discurso.

⁵⁶ G. Bataille. Prefacio a *La literatura y el mal*, p. 19.

⁵⁷ En Shakespeare el intrigoso es el más intrigoso, el hipócrita es el peor de los hipócritas y el malo, es el peor de todos.

Consideremos pues, la existencia de dicha hipermoral como parte del contrato de inteligibilidad que relaciona al autor con el lector y al narrador con el narratario. Si bajo este juicio echamos un vistazo al estudio sobre Emily Brontë y Wuthering Heights que incluye Georges Bataille en su obra La literatura y el mal, constataremos que su interpretación de la novela depende de la inclusión de dicha hipermoral en la historia que se narra. "De hecho, Wuthering Heights, a pesar incluso de que los amores de Catherine y Heathcliff dejan la sensualidad en suspenso, plantea, a propósito de la pasión, la cuestión del Mal. Como si el Mal fuera el mejor medio para expresar la pasión."⁵⁸ Ahora bien, este Mal que deriva de la pasión o de la supuesta posesión del ser amado, interviene, de alguna manera, en la conformación del personaje de Heathcliff, quien descubre una fuerte atracción hacia el partido del mal asociada con la posesión en el pasado y con una pérdida irreparable en el presente. Por haber tenido una unión tan fuerte con Catherine en la Infancia y no poder conservarla más en la edad adulta, desde ahora Heathcliff ya no pensará en realizar acciones que traigan consigo un beneficio, gozará -paradójicamente- al contemplar la destrucción de Catherine, quien sumida en la angustia incluso dirá que ella misma es Heathcliff. "El asunto del libro es la rebelión del maldito al que el destino arrojó de su reino y al que nada detiene en el deseo ardiente de recobrar el reino perdido."⁵⁹ Según Bataille ésta sería una de las tantas maneras de describir lo que sucede en la historia de Wuthering Heights, en donde Heathcliff es ese maldito que desea intensamente recuperar lo que tuvo en el pasado, la esencia de su relación con Catherine. En cierto modo, Sir Simon también es considerado el maldito -en el sentido de que actuó mal y cometió un crimen- en "The Canterville Ghost", ese maldito al que se refiere Bataille como al personaje que fue arrojado del reino al que pertenecía y

⁵⁸ G. Bataille. "Emily Brontë" en La literatura y el mal, p.23.

⁵⁹ Ibid., p. 25.

el cual busca ahora permanecer en él a como de lugar.⁶⁰ Pero la rebelión de Heathcliff también pertenece al pasado, a la infancia, y en ese sentido es susceptible de ser identificado con Virginia porque ambos descubren -a temprana edad- cierta autonomía en sus actos hasta lograr imponerse. Esta actitud revela en la infancia lo que Bataille llamaría una verdad primera, es decir, la verdad que existe al interior de cada individuo al encontrarse liberado de las normas morales y de conducta que se le han tratado de imponer. Tanto Heathcliff como Virginia representan esa verdad primera al rebelarse contra el mundo del bien (mundo definido a partir de la hipermoral que impera al interior del relato), contra el mundo de los adultos y, de esa forma, son arrastrados al partido del mal. Cada vez que un personaje reconoce en su interior sentimientos verdaderamente intensos que, además, lo sitúan en una encrucijada en la que habrá de definirse como individuo, estará reconociendo la vulnerabilidad de su propia conciencia y así, reafirmando su propensión al Mal, al desbordamiento de la pasión y de las emociones.

Bataille observa la infancia de Heathcliff como promotora del Mal, precisamente porque en ella la parte maldita se halla más expuesta y se traduce en aquello que en su esencia es don, dispendio y gasto puro. Del mismo modo, en Wilde, Virginia también representa estas tres cosas en tanto que se rebela contra las normas sociales, morales e ideológicas inculcadas por sus padres y decididamente se acerca al fantasma de una manera distinta de la que lo ha hecho el resto de su familia. Una vez que Virginia ha sido arrastrada al partido del Mal, a este dispendio y auto-sacrificio, su misión como redentora de Sir Simon será consumada. La transgresión está presente, a partir de entonces, en la

⁶⁰ Mientras la permanencia que desea tener Heathcliff en la vida de Catherine pretende ser consumada cuando él desposa a la hermana de Linton, Sir Simon quisiera encontrarse en el más allá con Lady Eleanore y alejarse del mundo de los vivos en el que se encuentra atrapado. El reino que ambos añoran es al lado de la mujer amada.

conducta de Virginia en tanto que la curiosidad la lleva a intentar establecer un vínculo cordial y afectivo con el fantasma. El sacrificio de Virginia puede aparecer ante nuestros ojos bien como un acto de transgresión del que ella es consciente o bien como consecuencia de su condición de personaje extraído del mundo del romance:

The romantic heroine is a peculiar creature, much given to swooning and weeping, yet always impeccably clad in no matter what nocturnal emergency she is surprised. She tumbles into verse and sketching on slight provocation, but her worst vice is that of curiosity. In her search for supernatural horrors she wanders at midnight through apartments where she does not belong, breaks open boxes, desks, and secret hiding-places to read whatever letters or manuscripts she can lay her hands on.⁶¹

Al interior del mundo del romance de horror o gótico, Virginia se presenta como la heroína cuyas acciones desencadenan, precisamente, la tragedia y el horror. A pesar de que ella no entiende lo que dice la profecía, reconoce que hay algo en esas líneas que la atrae irremediabilmente; sin duda es el llamado del Mal, el reconocimiento del miedo como una emoción que apasiona al ser humano, el momento de precipitarse hacia lo desconocido:

El límite no se da más que para ser excedido. El miedo (el horror) no indica la decisión verdadera. Incita, al contrario, a franquear los límites. [...] Queremos excederlos, y el horror experimentado significa el exceso al cual debemos llegar, al que, si no fuera por el horror previo, no hubiésemos podido llegar. [...] Las vías cambian, la violencia es la misma, inspiradora a la vez de horror y de atracción.⁶²

Como podemos ver, a partir de esta cita, para Bataille el exceso, el dispendio y/o el desbordamiento de las emociones se traducen en la generación genuina de miedo y atracción -y digo genuina en tanto que ésta no responde a un

⁶¹ D. Scarborough. "The Gothic Romance" en *The Supernatural in Modern English Fiction*, p. 46.

⁶² G. Bataille. *El erotismo*, p.201 y p.203.

condicionamiento generalizado, sino a la respuesta particular que tiene cada individuo hacia la experiencia de diversas situaciones-. En el caso de Virginia éstas son resultado del enfrentamiento que ella observa entre tradición y modernidad, entre leyenda y realidad. El mundo moderno, al que ella pertenece y, en particular, la sociedad estadounidense, ha generado en sus miembros un escepticismo exacerbado hacia todo aquello que signifique tradición, historia y pasado. Los límites de la imaginación se han visto obligados a coincidir con aquellos de la razón, nada que no sea comprobable podrá ser creído. Virginia se acerca a Sir Simon y en este acto ella se encuentra ya cometiendo una primera transgresión, producto del efecto que causó en ella la profecía de la biblioteca y de una lucha interior que quisiera sofocar cualquier tipo de fe en lo sobrenatural, pero que la alienta a liberarse no de la creencia, sino del escepticismo.

"Los hombres están al mismo tiempo sometidos a dos movimientos: de terror, que rechaza, y de atracción, que rige al respeto fascinado. El Interdicto y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: el interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión", señala Bataille.⁶³ En este caso, el interdicto lo dicta la familia Otis y la sociedad estadounidense: los fantasmas no existen, por lo tanto, no se puede creer en las historias que hablan de ellos, más aún, si alguno llegara a aparecerse habrá que tratarlo con el respeto que se merece y hacerle ver que el mundo moderno no cree en ellos sino en la ciencia y el progreso. En cuanto a la fascinación que sigue al interdicto y que precede a la transgresión, la profecía se convierte en el objeto que Virginia admira tanto que igualmente adorará a quien descifre su significado.

'Have you ever read the old prophecy on the library window?' 'Oh, often,' cried the little girl, looking up; 'I know it quite well. It is painted in curious black letters, and it is difficult to read. There are only six lines [...]. But I don't know what they mean.'
'They mean,' (Sir Simon) said sadly, 'that you must weep for me for my sins, because I have no tears, and pray for me for my soul, because I have no faith, and then, if you

⁶³ *ibid.*, p. 96.

have always been sweet, and good, and gentle, the Angel of Death will have mercy on me. You will see fearful shapes in darkness, and wicked voices will whisper in your ear, but they will not harm you, for against the purity of a little child the powers of Hell cannot prevail.' (198)

La forma en que Sir Simon explica la profecía a Virginia, la lleva a un estado sublime en el que la fascinación se agudiza y finalmente la conduce a lo que Bataille llama la embriaguez divina, momento en el que reinan los impulsos espontáneos y en el que, al igual que en la infancia, nada importa tanto como el tiempo presente. Así, una transgresión conduce a otra y la atracción hacia el mal es cada vez más intensa. El horror está presente en las imágenes que describe el fantasma, mismas que se presentan como algo desconocido, nuevamente, y por tanto, atractivo. El segundo momento de transgresión comienza ahora, cuando Virginia decide seguir al fantasma, a pesar de la advertencia que él le hace. "Se trata, a partir de entonces de transgredir una ley, no a partir de la conciencia de su valor, sino cuestionando ese valor."⁶⁴ Virginia cree, desde el principio de la historia, lo que cuenta Mrs. Umney acerca del fantasma y este acto de fe constituye un cuestionamiento directo a los principios de la familia Otis y de la sociedad estadounidense.

"El mecanismo de la transgresión aparece en (el) desencadenamiento de la violencia. [...] La transgresión excede sin destruirlo a un mundo profano, del que ella es el complemento."⁶⁵ Es decir, que incluso al interior de un mundo profano existen reglas y leyes que respetar, esencialmente, en cualquier mundo imaginable existirá un respeto por la vida y, en "The Canterville Ghost", el primer signo de transgresión ha sido el asesinato. Así, la transgresión excede los límites del mundo profano, pero no llega a destruirlo. En el caso de Virginia, sucede un poco lo mismo, ya que su conducta también excede las concepciones del mundo

⁶⁴ *ibid.*, p. 125.

⁶⁵ *ibid.*, p. 95.

moderno y de la sociedad a la que pertenece, pero no llega a destruir a ninguno de los dos. En este sentido, el terreno prohibido se convierte en terreno trágico, en tanto que afecta al transgresor más que a ningún otro individuo. Por ejemplo, Batallie afirma que en Wuthering Heights "existe 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 griega 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."⁶⁸ Sir Simon mata a quien más ama y en este sentido él mismo se priva de la compañía de su esposa Lady Eleanor de Canterville. Cuando confiesa su crimen a sus cuñados, éstos deciden que el fantasma muera de hambre: lo encadenan contra un muro de la habitación del ático y lo encierran para luego abandonarlo. En el momento en que Sir Simon confiesa su crimen, se revela su condena y surge la profecía como guía del camino a seguir para lograr la expiación de su culpa. El asesinato es, por supuesto, un acto violento en tanto que mecanismo de transgresión, por ello, es trágico y tiene como castigo para el transgresor una especie de tormento perpetuo.

Pero, en el caso de Virginia ¿por qué se considera también violento el mecanismo de transgresión? Como había mencionado, mi interpretación del relato depende del modo en que propongo llenar un espacio, una elipsis o vacío de información. Si bien la observación del orden en que ocurren los acontecimientos al interior de la historia, se presta para decir que la expiación de la culpa de Sir Simon depende no sólo de él, sino de una niña inocente que esté dispuesta a sacrificarse por él; también tendríamos que detenemos a analizar en qué consiste su sacrificio, en qué momento de la historia ocurre y qué significa no sólo con respecto al personaje de Sir Simon, sino también con respecto a aquel que se auto-sacrifica. Como señala Luz Aurora Pimentel:

⁶⁸ G. Batallie. "Emily Brontë" en La literatura y el mal, p. 26.

Por el solo hecho de la selección, ningún relato es exhaustivo; leer o escuchar un relato es participar en un juego constante entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito. [...] Debido a que un relato tiende a establecer relaciones de causalidad, que con frecuencia incluso llegan a reforzarse con las de temporalidad (la ilusión de que la *secuencia* implica, necesariamente, la *consecuencia*), el lector tiende a hacer inferencias de tipo causal, y no necesita que se le cuente todo puntualmente (si se abre una puerta, no necesita que le digan cómo se cierra).⁶⁷

Virginia, quien es presentada como una joven puritana e inocente, muestra una gran disposición para ayudar al fantasma, pero la forma de ayudarle nunca queda especificada. Por esta razón, se puede sugerir que el sacrificio es la pérdida de su castidad, de su virginidad. Si el Mal es el mejor medio para expresar la pasión (según Bataille), veremos que todos los estadios por los que el ser humano atraviesa hasta llegar al momento de la efusión sexual dependen ciertamente del erotismo y de alguna forma de violencia: "Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación. [...] Toda la actuación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es en estado normal un participante en el juego."⁶⁸ Visto de este modo, el mecanismo de la transgresión de Virginia también es violento, puesto que encierra una visión de la pasión desde el partido del mal, así como la imagen más intensa de la transgresión al interior de la historia; ella aparece como la transgresora par excellence y, en ese sentido, se erige como el personaje (trágico) que cuenta con la simpatía del narrador. Si la transgresión de Virginia es secundar al fantasma y aceptar interceder por él ante el ángel de la muerte, la expiación de la culpa de Virginia, será la pérdida de su virginidad, misma que simboliza el sacrificio que ella ofrece para obtener el descanso eterno para el alma de Sir Simon.

⁶⁷ L.A. Pimentel. "Programas de lectura inscritos en el texto narrativo" en El relato en perspectiva, 166-167 p.p.

⁶⁸ C. Bataille. El erotismo, 30-31 p.p.

El sacrificio, si es una transgresión deliberada, es la acción voluntaria cuyo fin es el repentino cambio del ser que es su víctima. Ese ser es matado. [...] Pero ese ser, en la muerte, es conducido de nuevo a la continuidad del ser la la conjunción erótica que permite la creación de un nuevo ser, a la ausencia de particularidad. Esa acción violenta, privando a la víctima de su carácter limitado y dándole el ilimitado, el infinito, que pertenecen a la esfera sagrada (ya que en principio, todo sacrificio es sagrado), es voluntaria en su consecuencia profunda. Es voluntaria como la acción del que desnuda a su víctima, a la que desea y quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador sangriento al hombre o al animal inmolado. La mujer en las manos de aquel que la asalta está desposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa firme barrera que, separándola del otro, la hacía impenetrable: bruscamente se abre a la violencia del Juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde afuera.⁶⁹

Según la cita anterior, el sacrificio voluntario, es decir, el auto-sacrificio, aparece a nuestros ojos no sólo como la muerte en un sentido ordinario, sino también como una especie de éxtasis místico, como un acto erótico. Virginia ha tenido como experiencia interior el surgimiento de la piedad y al sentir piedad por Sir Simon ha aceptado ser su redentora y sacrificarse por él. El impulso espontáneo que siente de consolar y reconfortar al fantasma equivale al momento de embriaguez divina del que hablábamos antes y la compromete a acceder a ayudarlo a liberar su alma de este mundo. Sir Simon advierte a Virginia sobre la aparición de figuras diabólicas mientras lo acompaña en su descenso al infierno, a través de un muro que no representa otra cosa más que la Transgresión misma (con mayúscula); por lo pronto, a ella, parece no importarle la advertencia. Así, las criaturas que el fantasma describe conformarían el horror de la expiación, el momento en que la víctima se encuentra desposeída de sus ser y en el que comienza a abrirse paso hacia la muerte erótica. Bastará sólo un encuentro y una breve charla para establecer un vínculo afectivo entre ambos personajes que quedará por siempre en la memoria de Virginia, incluso con un aire de gratitud.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 127.

Los sentimientos que este vínculo despierta en Virginia la conducirán poco a poco al conocimiento de emociones nuevas que, a su vez, le revelarán nuevos significados: "He made me see what Life is, and what Death signifies, and why Love is stronger than both." (204) Y es que el amor, en su plano más íntimo, encierra verdades filosóficas que vinculan a la vida con el erotismo y a la muerte con el acto sexual: "Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne. [...] (La) violencia es dada en la carne: en la carne, que designa el juego de los órganos reproductivos."⁷⁰ Por esta vez estamos observando al acto de amor y al sacrificio no como análogos, sino como uno solo, ya que tanto en Virginia como en Sir Simon la muerte y el sacrificio se hacen presentes, así como la conjunción erótica.

Al declarar Georges Bataille que "el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte"⁷¹, sugiere la existencia de un principio de destrucción siempre latente al interior de una relación afectiva y/o amorosa. Por un lado, la juventud de Virginia simboliza la vida y Sir Simon su extinción (en tanto que es un espectro, un alma en pena que no pudo descansar en el momento en que murió el cuerpo); por otro lado, ambos buscan la muerte del otro: Virginia quiere ayudar al fantasma a alcanzar la muerte espiritual, el deceso de su alma, mientras que él pretende que Virginia experimente una muerte erótica. La Muerte en "The Canterville Ghost" forma parte de la visión romántica del Mal, el Mal que conduce a la luz.

Como la muerte es la condición de la vida, el Mal, que se vincula en su esencia con la muerte, es también, de manera ambigua, un fundamento del ser. El ser no está abocado al Mal, pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón. Primero debe aceptar esos límites, tiene que reconocer la necesidad del cálculo del interés. Pero debe saber que existe en él una parte irreductible, una parte soberana que escapa a los límites, escapa a esa necesidad que reconoce.⁷²

⁷⁰ *Ibid.*, 129-130 p.p.

⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

⁷² G. Bataille. "Emily Brontë" en *La literatura y el mal*, p. 33.

Aunque en un principio, Virginia actúa con ingenuidad, sin cobrar conciencia de lo sucedido, más tarde asume sus actos mirando al pasado con una actitud casi orgullosa. Parece estar consciente de que lo único que se desvencija en este acto de amor es un voto de castidad, cuya relevancia ella misma había cuestionado desde la primera vez que experimentó esta mezcla de miedo, pasión y piedad. Si bien es cierto que en la infancia (casi adolescencia) de Virginia, el peligro es ella misma sin habérselo propuesto⁷³, ahora su secreto le parece tanto más perturbador como atractivo, tanto más insospechado como incomprensible.

Por eso, se aferra a él. La infancia es el periodo en el que la parte maldita se encuentra más expuesta: "la parte maldita es la del juego, la de lo aleatorio, la del peligro. Es también la de la soberanía, pero la soberanía se expía."⁷⁴ Es decir que, a mayor ejercicio de su libertad, más fácilmente se condena el individuo.

⁷³ No porque Virginia sea como Eva, es decir, la representación del mal y sus tentaciones que llevan al hombre a su perdición, sino por la autonomía que descubre en sus propios actos y la atracción y el miedo que siente por lo desconocido. Recordemos que el impulso espontáneo es, en Virginia, don, dispendio y gasto puro y que ello la arrastra irremediamente al partido del Mal, dejando expuesta y vulnerable su voluntad.

⁷⁴ C. Bataille. "Emily Brontë" en La literatura y el mal, p. 33.

Conclusiones

When man acts he is a puppet.
When he describes he is a poet.
Oscar Wilde
("The Critic as Artist")

"The Canterville Ghost" es un relato que da cuenta del ingenio de Wilde al presentar una serie de situaciones que juegan con la conciencia y la reflexión de quien lee. En varias ocasiones es posible lanzar al aire una pregunta: ¿por qué sentimos simpatía por el fantasma si es un asesino? Tal vez la respuesta está en la construcción misma del personaje, o tal vez en una temprana concienciación de la culpa e identificación con el que sufre, como con el héroe de la tragedia; tal vez hallamos la respuesta en el reconocimiento de la piedad. Podríamos, incluso, hacer una analogía entre los sentimientos que el fantasma inspira en Virginia y los que inspira en el lector. Sin embargo, como meta más asequible tenemos ante nosotros una interpretación del relato que revela una parte constitutiva de la historia. Si bien esta interpretación surge de una lectura personal, también es cierto que se ampara en el estudio de otras obras del autor e incluso cobra fuerza cuando recordamos un poema como "The Ballad of Reading Gaol", en el que Wilde señala:

They think a murderer's heart would taint
Each simple seed they sow.
It is not true! God's kindly earth
Is kinder than men know,
And the red rose would but blow more red,
The white rose whiter blow.
(part IV, p. 895)

¿Será esta una defensa del propio Wilde que puede ser empleada en favor del fantasma? En este extracto nos encontramos ante un Wilde que se muestra más

cerca de Dios, estas líneas lo retratan como a un ser sencillo y bondadoso. Se refiere nuevamente al asesino y lo defiende como en "Pen, Pencil and Poison", donde habla de Wainwright. "They think a murderer's heart would taint -/ Each simple seed they sow" resume la condición de la sociedad ante los ojos del pecador, del criminal y rescata la idea de que no se debe juzgar la obra de un artista según sus actos, sean éstos morales o inmorales.

Wilde ha tendido una trampa a sus lectores al atraerlos al partido del mal (como diría Bataille), mediante el reconocimiento de una identificación con el personaje de Sir Simon, hombre pecaminoso, e incluso siniestro. Y es que el fantasma no es más malo que ningún otro mortal, sino que aún desde el reino de las tinieblas, él ha sido capaz de volver a 'hacer el mal' en el mundo de los vivos, mediante otro derramamiento de sangre. Pareciera que en el relato el arrepentimiento y no sólo la culpa deben expiarse, y de qué forma: "For only blood can wipe out blood, / And only tears can heal: / And the crimson stain that was of Cain / Became Christ's snow-white seal." (part V, p. 899) En este extracto de "The Ballad of Reading Gaol" encontramos cierta semejanza con la profecía escrita en la biblioteca de Canterville Chase. Estas líneas dan cuenta del cómo y no sólo del qué va a suceder cuando llegue ahí el alma inocente que ha de interceder por Sir Simon. Hay cierta conexión entre las visiones del mundo que comparten ambos escritos. En el del relato enfrentamos una voz anónima que nos advierte la posible expiación, al tiempo que revela el peso terrible de la culpa, el dolor. Todo ello se traduce en una apelación al lector como instrumento para descifrar lo oscuro de la historia. Entonces, éste interpreta. En el poema se reconoce a un Wilde en agonía, como reclamándole al mundo las injurias y el escarnio, el juicio y la condena que recaen en su persona. Tal vez haya cierta continuidad entre la defensa de Sir Simon y la del propio Wilde. "For only blood can wipe out blood" nos recuerda al menos dos cosas en lo que se refiere a "The Canterville Ghost": la obsesión de la madre de Virginia por limpiar la mancha de sangre que se

encuentra al pie de la chimenea, en la biblioteca, y la razón por la cual Sir Simon debe cometer un acto violento nuevamente y 'derramar' sangre. Por otro lado, esta alusión a la sangre es equiparable con los significados de orgullo y honor, valores de los que Wilde fue despojado desde la primera vez que fue acusado por su homosexualidad. Solamente un proceso igual de ominoso contra sus enemigos podría compensar, la terrible pérdida de dignidad que él experimentó y el amargo sufrimiento que lo atormentó durante sus últimos días.

Subversivamente, como sólo Wilde puede hacerlo, "The Canterville Ghost" nos muestra cómo dos acciones terribles (según la hipermoral implícita en el relato), pueden dar lugar a un acto de amor. Esto es, que el pecador es capaz de inspirar piedad y compasión en sus semejantes, aún a pesar de ellos mismos. Si bien Wilde no es culpable de asesinato, sí lo tratan como tal al enjuiciarlo y, en ese sentido, él se identifica con ese pecador, con el peor de los criminales. El perdón y la expiación se traducen en esta pequeña frase: "And the crimson stain that was of Cain / Became Christ's snow-white seal"; a partir de aquí, podemos observar que efectivamente un acto de amor puede lograr coronar, e incluso 'bendecir', una antesala de pecado. La pérdida de la virginidad en Virginia ha sido un símbolo, una metáfora del sacrificio, que se confirma con esta misma frase tomada de "The Ballad of Reading Gaol", la cual reitera que aún el ser más pecaminoso puede, al expiar su culpa, conseguir que un acto de transgresión (como los que cometen tanto Virginia como Sir Simon), se convierta en una especie de condecoración para el transgresor. Por ello Virginia se nos antoja como una heroína dulce, como imagen virtuosa que supera el autosacrificio, porque expía su culpa casi de inmediato, como señalo en el último capítulo. Y Sir Simon adquiere un halo de virtud cuando logra captar la atención de Virginia, como si esa fuera la última hazaña que el caballero del romance debe conseguir para merecer el amor de su dama. Así, ambos personajes aparecen como inmaculados toda vez que no se sabe qué ocurrió cuando estuvieron solos y

Virginia desapareció por doce horas. La elipsis o vacío de información que hay en "The Canterville Ghost", en ese espacio de tiempo del que Virginia no quiere hablar, revela la condición de todo aquello que no nos sucede directamente, de lo que pertenece al universo de lo narrado y, en ese sentido, nos convierte en creadores de historias.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges. El erotismo (trad. Antonio Vicens). Tusquets, México, 1997. (7ma. Edición).
- "Emily Brontë", La literatura y el mal. Taurus, México, 1957.
- BURDET, Osbert. The Beardsley Period: An Essay in Perspective. Cooper Square Publishers, Nueva York, 1969.
- EDWARDS, Owen Dudley. "The Stories of Oscar Wilde", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.
- ELLMANN, Richard. Oscar Wilde. Penguin, Londres, 1988.
- FOSTER, R.F. (de.) The Oxford Illustrated History of Ireland. Oxford University Press, Oxford, 1991.
- FRENK, Margit. "Prólogo" a Cancionero de romances viejos. UNAM, México, 1961. (Nuestros Clásicos No. 20)
- FRYE, Northrop. Anatomía de la crítica (trad. Edison Simons). Monte Avila, Caracas, 1991.
- GAUNT, William. "Battle: Aestheticism Rampant", The Aesthetic Adventure. Penguin, Toronto, 1957.
- HAMILTON BUCKLEY, Jerome. The Victorian Temper: A Study in Literary Culture. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1969.
- HARTMAN, Geoffrey. "El comentario literario como literatura" (trad. Margarita Bojalil). Acta poética número 9-10, UNAM, México, primavera-otoño de 1989.
- KERMODE, F., J. Hollander et al. (eds.) The Oxford Anthology of English Literature Vol. II. Oxford University Press, Oxford, 1972.
- MONREAL, Luis. Obras maestras de la pintura Vol. 6 National Gallery / Tate Gallery. Planeta, Vitoria, España, 1983.
- PÉREZ, Marta, Emilio Olcina Aya. "Introducción" a Historias cómicas de fantasmas. Fontamara, México, 1988.
- PIMENTEL, Luz Aurora. El relato en perspectiva. Siglo XXI-UNAM, México, 1998.
- PRAZ, Mario. "La Belle Dame Sans Merci", The Romantic Agony (trad. Angus Davidson). Oxford University Press, Londres, 1978, (2da. edición).
- PREMINGER, Alex. (de.) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1974.
- REYNOLDS, Donald Martin. "De los realistas a los postimpresionistas", Introducción a la historia del arte: el siglo XIX (trad. Ma. del Mar Moya i Tasis). Universidad de Cambridge-Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

- SCARBOROUGH, Dorothy. The Supernatural in Modern English Fiction. Octagon Books, Nueva York, 1978.
- WHEELER, Michael. English Fiction of the Victorian Period (1830-1890). Longman, Londres, 1985.
- WILDE, Oscar. "A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.
- "Impressions of America", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.
- "Pen, Pencil and Poison", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.
- "Phrases and Philosophies for the Use of the Young", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.
- "The Ballad of Reading Gaol", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.
- "The Canterville Ghost", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.
- "The Critic as Artist", Complete Works of Oscar Wilde. Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.