

01068



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA MUJER COMO OBJETO SINIESTRO
EN LA LITERATURA DEL SIGLO XIX

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA

P R E S E N T A

REYNA PANIAGUA GUERRERO



FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIRECTOR DE TESIS

DR. JOSÉ RICARDO CHAVEZ PACHECO



CIUDAD UNIVERSITARIA DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I LA NARRATIVA FANTÁSTICA	23
La mujer en la narrativa fantástica	23
La alteridad y lo siniestro	26
El Hombre de Arena	30
Orígenes de la narrativa fantástica	41
La descripción en la literatura romántica	51
El estudio académico de la narrativa fantástica	59
Lo sublime y su relación con lo siniestro	71
CAPÍTULO II EL ROMANTICISMO COMO VIVERO DE LA NARRATIVA FANTÁSTICA	76
El grotesco romántico	76
Cuerpo, fragmento y alteridad	81
El discurso fantástico en el romanticismo	95

Letras fantásticas: romanticismo y realismo	104
Siluetas fantásticas durante el romanticismo: <i>El Mayorazgo</i> de Hoffmann	109
Trazos fantásticos de estirpe realista: La Venus de Ille	118
La Venus de Ille	124
CAPITULO III LA MUJER COMO OBJETO SINIESTRO EN LA LITERATURA DEL SIGLO XIX	131
Lo fantástico y lo siniestro	131
Lo fantástico y la naturaleza compleja del mundo	140
La cuestión femenina: desasosiego y alteridad	148
La mujer engalanada como muerte	153
El enigma del doble y la enajenación de un cuerpo	166
La Granja Blanca	175
“Ligeia”	187
CAPÍTULO IV LA VAMPIRA	193
El vampirismo y lo demoníaco	193
Hitos en la literatura de vampiros	200
La vampira	205

Carmilla	218
Maternidad y vampirismo	227
Matrimonio y vampirismo	233
La diferencia anulada en el vampiro	244
CAPÍTULO V LA MUJER Y EL FETICHE	251
El fetiche	251
El fetiche y lo siniestro	260
El fetiche y el cuerpo femenino	266
Blanca Nieves como fetiche	274
La cabellera como fetiche	279
CONCLUSIONES	288
BIBLIOGRAFÍA	297



Medusa.

Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Galería degli Uffizi, Florencia

Introducción

Las condiciones de cambio social, económico y psicológico a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX señalaron a la mujer, en relación al varón, como representante de todo aquello incompleto, diferente o fragmentado. La mujer como mediadora de la alteridad fue una imagen asumida por la narrativa fantástica. Esta representación evolucionó fatalmente hacia una forma de lo oscuro, lo prohibido y lo siniestro. El propósito de esta tesis es relacionar las vicisitudes en tal condición de la mujer con su representación en diversas obras correspondientes a la narrativa fantástica de ese periodo.

El romanticismo es la piedra de toque del presente trabajo, pues a partir del movimiento romántico se consolida y arraiga la narrativa fantástica. A pesar de que el romanticismo no es nada más una corriente literaria o artística, sino una compleja postura ideológica y emocional ante la vida que da como resultado cierto tipo de arte, es posible decir que esta disposición se presentó de manera muy particular y vigorosa durante el final del siglo XVIII y el siglo XIX. La

búsqueda de las raíces míticas, así como la consecuente aceptación y festejo de las diferencias entre los individuos y los pueblos, se colocó en contraposición a la postura del Siglo de las Luces que defendía la uniformidad de los seres humanos por medio de la razón. El movimiento romántico se expresaba además como la afirmación de una visión subjetiva del mundo y al mismo tiempo como una búsqueda simbólica que privilegia por una parte al misticismo característico de esta tendencia, mientras por otra permite la investigación y expresión del lado siniestro del mundo. Citemos como ejemplo en el primer caso la búsqueda mística en la novela *Zanoni* de Sir Edward Bulwer-Lytton, y en el último al demonio siniestro de Blake o al Júpiter de Shelley. Es así que las disciplinas artísticas del romanticismo tienden a trascender los límites cotidianos para buscar lo insólito, lo ignoto y lo sagrado. Esta búsqueda se realizó por medio de la imaginación entendida como una capacidad de profundizar y descifrar a la naturaleza como un símbolo de algo más que la naturaleza misma. La imaginación fue concebida como aquella potencia del conocimiento que transforma a los objetos en íntima y dialéctica interacción

con el sujeto, como expresa Wordsworth cuando habla de la entrañable unión entre el intelecto y el universo.

Al favorecer la concepción de mundos distintos al conocido, sin recelo ante los temas mágicos, místicos y siniestros, todos ellos referidos a realidades que es posible concebir pero difícilmente conocer de manera directa, el romanticismo contribuyó a la manifestación de lo fantástico. Estos cambios sustantivos que el movimiento romántico produce en la literatura dan génesis a la narrativa fantástica como tal.

Acordes al temperamento romántico, los textos de la época buscan innovar las imágenes de las inquietudes de su época, en el caso que nos concierne, los conflictos entre los espacios y roles que se adjudican entonces varones y mujeres. Durante esta época las mujeres presentaron una creciente resistencia a los esfuerzos de la sociedad masculina en señalarles su lugar de pertenencia en la colectividad y a la clasificación de las funciones para las que supuestamente vivían. La codificación de los alcances permitidos a las mujeres empieza a fracturarse y da lugar a un cambio de perspectiva en

la vida de éstas. Dado que criticaban y proponían nuevas formas de familia, las utopías sociales de finales del siglo XVIII, tuvieron como uno de sus efectos cuestionar de manera indirecta el lugar y la historia de la mujer. Por otra parte, el evolucionismo estudió y reflexionó también sobre la familia y las diversas formas de convivencia como el matriarcado y el patriarcado. Al mismo tiempo, gracias a la revolución industrial y pese a la violencia de trato hacia las mujeres, al funcionar como obreras al parejo de los varones se equipara su valor y empieza a vislumbrarse la posibilidad de romper los lazos económicos con el padre, marido, amante u otro varón. El trabajo de la mujer presenta entonces dos particularidades aparentemente paradójicas: es una forma de explotación económica y al mismo tiempo ayuda a su emancipación.

Desde finales del siglo XVIII, cuando surge con gran fuerza la idea de democracia, se excluye de sus bondades a las mujeres, quienes continúan apartadas de todo quehacer público y circunscritas al espacio doméstico. Esta es otra paradoja, pues el régimen democrático sobreentiende que lo que vale para uno vale para todos

y, actuando con base en la idea *a priori* de la diferencia de valor entre varones y mujeres, prefiere no cuestionarla y no otorgar derecho a ninguna mujer antes que extender la potestad a todas. Estos movimientos paradójicos y el desplazamiento irrefrenable del lugar de la mujer lleva a la sociedad a una crisis de identidad y su consecuente cuadro de angustia. El final del siglo XVIII y el principio del XIX anticipan los movimientos de transformación que tuvieron efecto durante el resto del siglo XIX y principios del XX. Los cánones colectivos que definían las funciones sociales de esposa y madre tratando de uniformarlas y designar su actuación como grupo social se ven quebrantados. La representación unificadora se va borrando mientras aparecen diversas interpretaciones de lo femenino que se niega a ser unificado. Las posibilidades de expresión femeninas se multiplican y develan contradicciones sociales que generan gran tensión al cuestionarse acerca de la redistribución de los roles tradicionales de varones y mujeres. El principal ejemplo de esto es la intervención de la mujer en labores "propias" de los varones.

Durante este movimiento de transformación se gesta la imagen de la mujer como lo incomprendible, con grandes interrogantes en cuanto a su identidad desde múltiples perspectivas como la anatómica, la emocional o la laboral. Al convertirse en un reemplazo de lo incomprendible, la mujer dio lugar a un movimiento casi paranoico que desencadenó en ocasiones una misoginia que, de tan generalizada y socialmente aceptada, no lo parecía. Ejemplo de esto es la resistencia a otorgarle el voto o bien la enorme dificultad de la mujer para acceder a recibir o practicar una educación superior.

De esta crisis de identidad dan cuenta varias expresiones artísticas, en particular la pintura y la literatura, donde con frecuencia se encuentra la imagen de la mujer relacionada con la muerte, el demonio y la monstruosidad, referentes directos de lo diferente, lo desconocido y lo atemorizante. La representación de la mujer se sobrepone con frecuencia a la representación de la muerte, como sucede con los distintos dibujos efectuados por el pintor suizo Ferdinand Hodler de su amante Valentine Godé-Darel que representan otras tantas etapas de su enfermedad y muerte. Los cuadros de Eli-

zabeth Siddall, pintados por su marido Dante Gabriel Rossetti después de su fallecimiento, verifican la decadencia física y muerte de su esposa. Por otra parte, en la literatura tenemos varias formas del mito de la mujer como encarnación de sensualidad y pasión disruptivas, como sucede con Carmen, la protagonista de la obra del mismo nombre de Próspero Mérimée, con Elena en *La Salamandra* de Efrén Rebolledo o bien con la vampira Morella de Edgar Allan Poe. Fiel a las circunstancias de su época y a su vocación de indagación de las diversas formas de lo oculto, la narrativa fantástica acoge con complacencia los temas de la mujer como representante de lo oscuro y desconocido, sin descuidar la renovación estética que le es inherente.

La narrativa fantástica se gesta a lo largo de la historia de la literatura. Aunque se configura en el siglo XIX, sus estirpes más próximas son la literatura alegórica y grotesca de la Edad Media así como la novela gótica. Enraizada en los mitos y los poemas épicos, su linaje continúa con los relatos grotescos y los cuentos de hadas, que fueron de gran ascendencia durante el período romántico, hasta

la novela gótica. A partir de estos textos y gracias al fermento romántico nace el relato fantástico ya con una identidad propia que seguirá transformándose a lo largo del tiempo.

Cuando el movimiento romántico aborda como preocupaciones centrales la escisión en el ser humano, la posibilidad de varias identidades que niegan de manera cardinal la identidad única de cada sujeto y de varias realidades que niegan el dominio de la cotidiana, prepara la incursión de la narrativa fantástica. Por ello la fragmentación del mundo y del individuo es uno de sus temas favoritos.

La narrativa fantástica durante el siglo XIX responde, entre otras cosas, a la necesidad de manifestar una realidad social sacudida por revoluciones en todas las áreas y por ello pone gran énfasis en representar el mundo de lo parcial y lo fragmentario, sin soslayar la angustia de una sociedad en crisis. Esta narrativa se refiere a mundos desconocidos y representa otra realidad, una realidad alternativa, en la que se reconocen sólo fragmentos de la que nos es familiar. Estos mundos alternativos representan la alteridad, y aunque no son necesariamente siniestros, representan universos intrínse-

camente relacionados que subvierten el límite que los separa de la realidad cotidiana.

En los textos elegidos para analizar en esta tesis, la mujer expresa no sólo la fragmentación del mundo, sino la posibilidad de un mundo alternativo, frecuentemente tenebroso y siniestro. Al concentrarse en el mundo de lo fragmentario, en muchas ocasiones, la narrativa fantástica nos pone en contacto con temas y emociones que relacionan dos ámbitos aparentemente opuestos: lo propio y lo ajeno, lo sano y lo enfermo, lo conocido y lo desconocido. Este abordaje propio de la narrativa fantástica la relaciona con lo siniestro, en particular cuando revela una inquietante intimidad entre lo desconocido y lo familiar. Lo fantástico se instala precisamente en esta hendidura, en esta discrepancia entre la realidad cotidiana y una posible esencia sobrenatural. Este es el terreno de lo siniestro al cual la narrativa fantástica aborda mediante la magia, el ocultismo y el simbolismo.

El centro temático de la alteridad y su relación con lo siniestro en la narrativa fantástica hace aparecer frecuentemente a la locura,

la posesión o la búsqueda obsesiva de lo "otro" como estrategias de acercamiento. Surge también la figura del diablo como encarnación de lo terrible, lo melancólico y lo trágico pues el mal se presenta no sólo como expresión de lo diferente sino de la escisión profunda en la naturaleza y en el ser humano. Lo fantástico escenifica el mal como todo aquello diferente, como lo "otro", finalmente como la alteridad.

La narrativa fantástica trata esencialmente a la alteridad como un fenómeno intrínseco a la cultura, apoyado en procesos simbólicos que parten de estructuras binarias elementales. Es así que lo aceptable e interior a la cultura debe separarse de lo inaceptable y extraño. El bien es la identidad, la diferencia el mal. La cultura se interpreta como sensata y por lo tanto la locura debe mantenerse separada o bien enmascarada. La literatura se convierte en una de las formas privilegiadas de indagar y expresar la alteridad propia de toda cultura. El romanticismo fue un caldo de cultivo para la expresión de la alteridad hasta llegar a presentarla como una propuesta estética coherente. Lo desconocido, las tinieblas interiores o los deseos incon-

fesables son temas característicos de la producción romántica. Esta literatura cuestiona los límites de la realidad y la ficción y da lugar a lo fantástico como una de sus expresiones máspreciadas. La razón queda sobrepasada por la creación de otras lógicas de tiempo, espacio y causalidad

A grandes rasgos podemos afirmar que en tanto lo fantástico cuestiona la realidad, lo siniestro indaga sobre la conformación del aparato psíquico, pues se basa en un desconocimiento al interior del sujeto: puede reconocerse en un primer momento como propio para inmediatamente presentarse como extraño y desconocido. Mientras lo siniestro evoca emociones y deseos velados que pueden cuestionar la estabilidad del mundo íntimo del sujeto, lo fantástico evoca la incertidumbre ante hechos incomprensibles.

La estética de la alteridad en la literatura romántica permite la irrupción de lo fantástico e indaga sobre los aspectos ocultos en la conformación de la mente humana. La aparición de otro mundo - de un mundo "otro" - en el que las expectativas racionales se tornan

inciertas constituye una ruta de indagación en referencia al papel de la mujer como imagen siniestra.

La alteridad de la mujer durante el siglo XIX puede ser entendida en primera instancia desde el concepto "no varón". La diferencia del cuerpo se convierte en una definición y el femenino se tiene por un cuerpo "castrado." La imagen de la mujer está marcada por la falta y la diferencia, con lo cual deriva en un objeto siniestro asociado a la muerte pero también a la gestación. En este sentido la mujer representa la dualidad vida y muerte, como una naturaleza oscura de gestación y extinción. Mas allá del cuerpo, la transformación en el rol asignado a las mujeres las convirtió en sujetos amenazantes y en ocasiones con características propias de depredadores. Esto influyó en la manifestación de la imagen de la mujer como muerta, como mujer fatal y como mujer vampiro.

Si la alteridad representa lo contrario a la unidad, podemos considerar que representa a lo que rompe la unidad, a la diferencia. Esto puede asociarse a la idea de mal como aquello que corrompe la unidad divina y plantea a la diferencia como lo demoníaco. En este

sentido la alteridad puede representar al mal, no como concepto moral, sino en tanto diferencia. Entonces, la mujer, como representante de la alteridad, se encuentra asociada a lo demoníaco. Sin embargo esto no es un concepto restringido al período romántico, pues la asociación entre la mujer y el pecado se encuentra desde la Biblia. En la literatura que nos concierne es importante la asociación de la mujer al vampirismo como representante de lo demoníaco. La vampira es expresión de pasiones irrefrenables propias de las tinieblas y el abismo; ella seduce, mata y condena a otros a su fatal destino. La vampira surge como figura literaria en el movimiento romántico alemán con *La Novia de Corinto* de Goethe y llega para quedarse, pues hasta el momento actual es una protagonista imprescindible en la narrativa de varios géneros, fundamentalmente el de terror. La vampira es una expresión de la alteridad propia de la ruptura con el orden universal establecido de la vida y la muerte como ámbitos opuestos, naturalmente separados. Lo siniestro se genera como un equívoco, como una revelación de algo ajeno que se desliza dentro de lo conocido. El poder disruptivo de la vampira es la revelación de

una dimensión destructiva en el mundo femenino y abarca todos los valores relacionados con la mujer, hasta la maternidad. En la vampira se recrea a una muerta viviente. Puede ser una madre muerta en vida, deseosa de sangre para seguir viva en el mundo de los muertos. De esta forma, la vampira sintetiza en la mujer la emoción siniestra de la muerte, la amenaza y el exterminio y se convierte en la expresión de un reto disruptivo para la sociedad decimonónica que consideraba a la maternidad su coto de poder y de control.

A pesar de ser reverenciada, la maternidad era un proceso desconocido, un fenómeno de alteridad para el varón marginado del embarazo, del parto y de la crianza. Esto hace posible contemplar a la maternidad como un fenómeno asociado al vampirismo. Las vampiras no sólo buscan saciar un erotismo incendiario y promiscuo, sino que utilizan la maternidad para posesionarse de sus hijas y vivir nuevas pasiones, como sucede con las protagonistas de "Morella" de Poe y *La Granja Blanca* de Clemente Palma. El feto, que se alimenta de la sangre materna y su madre que lo posee plenamente

pueden ser considerados complementarios siniestros cuyo vínculo se desliza hacia el vampirismo.

Otro tema tratado en esta tesis es el fetichismo. Este fenómeno se fundamenta en un proceso de sustitución. Cuando la mujer deseada es insoportable en su integridad y se encuentra sustituida bien por una parte de su cuerpo, bien por algún objeto relacionado con ella. De esta forma la representación de la mujer como objeto de deseo se encuentra violentada hasta ser desbancada por un fragmento de ella misma o bien un objeto inanimado. Esta alienación de la mujer representa un extremo de una alteridad siniestra.

El abordaje metodológico utilizado en el presente trabajo corresponde en buena medida a la fenomenología en el sentido de analizar el problema planteado con el mayor detalle posible desde distintos ángulos, sin apegarse a ningún enfoque teórico en particular. No se niega, desde luego, la relevancia que pudieran tener las aportaciones del psicoanálisis, de la psicología social, o del estructuralismo a los asuntos tratados aquí y de hecho se presentan como recursos particulares para enriquecer la comprensión. Sin embargo,

el objetivo fue en todo momento el indagar en la narrativa de la época e investigar los textos elegidos y su relevancia al problema de la representación de la mujer en la literatura fantástica de la manera más completa e integral, sin más identificación metodológica que la permitida por una fenomenología descriptiva y una hermenéutica polivalente. Se trata de concentrarse en todo lo relativo al tratamiento de las mujeres siniestras en la literatura fantástica y de encontrar las estrategias por medio de las cuáles los autores nos ponen en contacto con la mujer como alteridad.



Portrait of Mrs. Stuart Merrill.

Jean Delville, 1892.

Brussels Museum of Fine Arts.

Capítulo I

La narrativa fantástica

La mujer en la narrativa fantástica

La condición de la mujer sufrió varias e importantes conmociones durante el Siglo XIX debido tanto a los cambios en la estructura social, como a la investigación de la psique humana. Al mismo tiempo, durante el movimiento romántico se configuraron la narrativa fantástica y la realista. Los relatos de la época tienen la virtud de reflejar las preocupaciones surgidas de los cambios sociales en general y la perturbación del rol de la mujer en particular.

La mujer suele aparecer como un ser siniestro en la narrativa fantástica del siglo XIX. Como veremos, esta narrativa expresa fundamentalmente la alteridad, es decir la posibilidad de otras realidades y mundos alternativos. Ahora bien, en ese periodo la elaboración social de la imagen femenina implica precisamente la incompletud, la diferencia y la fragmentación, lo que la hace terreno fértil para repre-

sentar la alteridad. Además de mostrar las diversas maneras en las que esto ocurre, es nuestra preocupación en esta tesis, explorar algunas características y razones de la representación literaria de la mujer como alteridad, en especial su faceta acusadamente siniestra. Para lograr el objetivo realizaremos inicialmente una revisión somera de la historia de la narrativa fantástica que permita analizar en los capítulos siguientes diversos temas y textos relativos a la cuestión de la mujer como representante de la alteridad.

El florecimiento de la narrativa fantástica y la realista durante el siglo XIX puede interpretarse como la necesidad de delinear el contorno de una sociedad sacudida por revoluciones en todas las áreas. La diferencia entre ambas narrativas no descansa tanto en lo que cada una desea representar, sino en la manera en que ambas luchan para recomponer el mundo en la ficción. En este contexto cobra especial interés la relación aparentemente antitética de lo real y lo ficticio. La categoría de lo real a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX se encuentra marcada por la necesidad de cumplir con una lógica de tiempo, espacio y persona heredada de la tradición rena-

centista (Bravo 1988, p. 39), que posteriormente forjó el positivismo. De ahí que la novela realista apunte hacia la posibilidad de un mundo completo, único y no fragmentado. Su meta, desde esta perspectiva, sería controlar el caos del mundo contemporáneo, tratando de darle una fuerte coherencia lógica y estructural.

Por otra parte la narrativa fantástica representa el mundo de lo parcial y de lo fragmentario. En su exposición no busca contener y soslayar la angustia de una sociedad en crisis, sino de expresarla. Esta narrativa parcializa la realidad, atentando contra la versión de un mundo constituido por una realidad única y objetiva. Los temas elegidos por esta narrativa suelen referirse a mundos o seres desconocidos y representan finalmente "otra" realidad compuesta sólo en parte por fragmentos de la que conocemos.

En este marco general, la mujer puede aparecer como un ser que expresa no sólo la fragmentación de la realidad característica de la literatura fantástica, sino también la posibilidad de "otra" versión del mundo, un mundo alternativo. Sin embargo, esta versión alternativa del mundo, con la mujer como eje de su expresión, surge de un

paraje tenebroso, de la oscuridad del deseo, de la imaginación enloquecida que se dispone a romper las prohibiciones, del rechazo al tabú sagrado de la razón. Por ello, la alteridad representada por la mujer en esta narrativa es siniestra.

La alteridad y lo siniestro

Lo siniestro se ha puntualizado con gran claridad gracias a la definición de Schelling en la cual reconcilia lo familiar con lo desconocido: “Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz.” (en Freud, 1979, T.XVII, p. 224). Para Freud esta palabra no es unívoca, sino que relaciona dos campos de representación aparentemente opuestos: lo desconocido y lo familiar. La relación entre estos surge por lo desconocido y oculto dentro de lo familiar o, formulado de otra manera, por la aparición de lo clandestino dentro de lo permitido. La clandestinidad se puede relacionar con procesos o sentimientos prohibidos y angustiosos del ser humano. La literatura penetra en este terreno

echando mano de múltiples recursos, como son la magia, el ocultismo o el simbolismo.

Por otra parte, la alteridad se refiere por definición a una realidad distinta pero situada necesariamente en contraste con la realidad habitual. La creación de mundos ofensivos para el modelo arbitrario de certezas de una época particular encuentra su expresión más privilegiada en el relato de ficción. La alteridad, todo aquello que huye de lo mismo, de la certeza, del orden esperado, es fundamentalmente una creación humana y su función no es reducible a la argumentación lógica. La alteridad se muestra como "otra" faceta de la realidad que niega la unidad e identidad del mundo. Si profundizamos en este modelo podemos decir que lo literario es el mundo de la alteridad por excelencia pues siempre crea y recrea mundos con su propia realidad que reniegan y se distancian de la realidad en que vivimos. Podemos entonces afirmar que la alteridad es material necesario en el del vasto entramado de lo literario. Su papel es esencial e indeterminado, pues sirve para muchos propósitos: puede interrogar a la realidad, reflejar su semblante oscuro o incluso tacharla.

La alteridad puede inventar y mostrar infinidad de mundos sin necesidad de limitarse o constreñirse a interrogar el habitual.

Es importante efectuar algunas precisiones en tanto a la relación entre las expresiones de la alteridad y la época tratada. La alteridad mantiene una relación íntima, mas no exclusiva con la imaginación y lo fantástico. La imaginación, que durante el Renacimiento era considerada una ruta de conocimiento del mundo, se transforma de manera paradójica, en el mundo posrenacentista, en un obstáculo para este conocimiento. Uno de los motivos principales de dicha transformación fueron los movimientos de la Reforma y la Contrarreforma pues censuraban toda posibilidad de salir de lo racional e incidieron de manera decisiva en las diversas expresiones de la imaginación y lo fantástico. Lo fantástico como producto excepcional de la imaginación se le permitía a los místicos o a los artistas. (Chaves, 1996, p. 301). La narrativa fantástica como expresión acotada de la imaginación de la época supuso entonces el despliegue de la alteridad para cuestionar el mundo y para expresar la subjetividad. La propuesta de otros mundos acompaña entonces al romanticismo

que, apoyado en lo oculto, lo maravilloso y lo excepcional, reta a los valores de la razón y ofrece diversas narraciones fantásticas. Al atesorar y nutrirse de diversos mitos, leyendas y narraciones propias del folklore, el romanticismo se encuentra con los temas de lo oculto y los cultiva y revigora con gran esmero a lo largo de su desarrollo. *Grosso modo* podemos mencionar el mundo después de la vida, el mundo de las hadas o bien las construcciones futuristas del mundo.

La ficción representa una de tantas manifestaciones de la alteridad en la literatura. Ejemplos de ella son la narrativa fantástica, la ciencia-ficción y la literatura maravillosa. Los temas que representa la alteridad en estas narrativas se encuentran relacionados con la exhibición de universos distintos. El mundo de la literatura maravillosa se rige según sus propias reglas como la existencia de dragones o sirenas en los cuentos de hadas. El mundo de la ciencia-ficción parte también de reglas e incluso en ocasiones de lenguas propias que están completamente integradas en el relato. Ambos mundos coexisten con el mundo real sin ningún problema. En el caso de la narrativa fantástica, su mundo presenta fenómenos insólitos dentro

de un mundo real, no existen reglas que expliquen los fenómenos que se presentan. Esta narrativa insiste en otra escena de lo real, en la alteridad.

En la narrativa fantástica, la alteridad se expresa de manera puntual, pues el mundo ficticio no sólo se rige por códigos completamente distintos a los conocidos sino que, de hecho, estos suelen permanecer ocultos durante el relato y los lectores deberán colegirlos sólo por sus efectos. Además, la alteridad de la narrativa fantástica suele ser siniestra y, al apelar a un mundo fragmentario, recurre de manera imperiosa a una escenificación opuesta a la identidad. Esta escenificación irrumpe en el relato como la puesta en escena del mal no en un sentido moral sino en su sentido funcional (Bravo, 1988, p. 39)

El Hombre de Arena

Como un primer ejemplo de la alteridad en la narrativa fantástica, conviene revisar someramente un relato que sirvió de arranque en la

indagación del concepto de lo siniestro. En efecto, el cuento intitulado "El Hombre de Arena" escrito en 1815 por E. T. A. Hoffman, fue motivo de estudio para Sigmund Freud (1979), buscando profundizar en lo siniestro. Freud analiza diversos elementos siniestros en el cuento y destaca el motivo del Hombre de Arena que arranca los ojos a los niños. A partir de este motivo es posible indagar lo siniestro desde la definición de Schelling en tanto aparición de algo destinado a permanecer en secreto, en lo oculto.

La historia de Hoffmann cuenta las vicisitudes del estudiante Nathanael quien en su infancia sufrió un colapso nervioso a causa de eventos relacionados a una figura fantástica conocida en su familia como el Hombre de Arena. Su ominoso destino se encontraba cifrado desde entonces y en oscura intimidad con este personaje. Nathanael narra la convivencia familiar que tenía lugar después de la cena, en especial las conversaciones con su padre, como uno de sus recuerdos infantiles más vívidos: "Mi padre (...) a menudo solía contarnos multitud de historias maravillosas, y tanto celo ponía en sus narraciones que se olvidaba de su pipa hasta que ésta termina-

ba por apagarse; ..." (p.82). Ciertas noches, Nathanael notaba a su padre "...silencioso e inmóvil en su sofá..." (p. 82), y a su madre llamada y triste. En cuanto el reloj daba las nueve la madre decía: "¡Vamos niños a la cama! ¡A la cama, que está a punto de llegar el hombre de la arena! ¡Ya casi lo oigo!" (p. 82) Nathanael escuchaba la llegada del personaje por "unos pasos lentos y pesados que parecían ascender por la escalera." (p. 82). Así, desde muy pronto en el relato, empieza a insinuarse una alteridad siniestra. La vida cotidiana muestra una faceta oscura en las actitudes de los padres aparentemente relacionada con la visita de un personaje lúgubre y desconocido quien no puede sino presagiar un misterio que terminará por envolver a la familia entera.

Al cumplir diez años, Nathanael decidió develar la identidad del Hombre de Arena. Ideó una estrategia para entrar a la habitación de su padre una noche en la cual la llegada del Hombre de Arena parecía inminente. Escondido en el estudio, Nathanael identificó al Hombre de Arena como el abogado Coppelius, misterioso individuo que frecuentaba a su padre. Esta identificación se debió a diversos even-

tos concurrentes, como la singular animadversión de la familia hacia el abogado y hacia el Hombre de Arena. Esta es la descripción efectuada por Nathanael, desde sus ojos infantiles del abogado Coppelius:

Su figura entera era de lo más espantoso y repugnante; pero lo que a nosotros los niños más nos repugnaba eran sus grandes manazas, huesudas y llenas de vello; tanto nos asustaban que no queríamos nada de lo que él hubiera tocado. (p. 85)

Coppelius no ignoraba esta animadversión y su respuesta era de una refinada crueldad:

Coppelius lo había notado, por lo que se complacía tocando bajo cualquier pretexto un pedacito de pastel o una fruta escarbachada que nuestra querida madre hubiera puesto a escondidas en nuestro plato; (...) (p. 85).

Con esta identificación, la vida cotidiana va colmándose de tinieblas, sumando misterios y anunciando que estos serán tan desagradables como su portador.

Las visitas del Hombre de Arena se acompañaban de la sospecha de prácticas secretas entre el padre y el abogado. En la figura del Hombre de Arena/Coppelius se depuró además una forma específica de crueldad relacionada con los ojos. La imagen del personaje tradicional era la de un hombre lanzando arena a los párpados de los niños para producirles sueño. El aya de la hermana de Nathanael decía:

Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, que saltan de sus caras ensangrentados. Después coge esos despojos sanguinolentos, los echa en un saco y se los lleva hasta la media luna, donde sirven de alimento a sus hijitos, que están allí en el nido y que tienen un pico ganchudo como el de las lechuzas, con el que picotean los ojos de los niñitos traviesos. (p. 83)

La lesión de los ojos se torna recurrente en el relato y se relaciona con la percepción de la realidad, pues a lo largo de la narración se pone en duda la capacidad de Nathanael para identificar al abogado Coppelius. Así, lo que en principio es un misterio, se transforma en pavor a una forma precisa de violencia: el daño a los ojos. Lo clandestino surge como el eje siniestro del relato. En efecto, la conjunción de los trabajos secretos de Coppelius y el padre de Nathanael, aunados a la violencia representada por eliminar los ojos de un cuerpo humano, se transforma en la clandestinidad esencial al Hombre de Arena.

Al escuchar la voz del abogado gritando: "¡Aquí los ojos! ¡Aquí los ojos!" (p. 86), desde su escondite, Nathanael, confirma como su padre y el abogado se entregaban a prácticas ocultas. El niño no pudo evitar caer frente al abogado, quién al descubrirlo exclamó: "¡Ahora ya tenemos ojos! ¡Ojos! ¡Un bello par de ojos infantiles!" (p.86). Diciendo esto tomó en sus manos "un par de carbonillos encendidos que, al parecer, pretendía restregarme en los ojos" (p. 84).

Este evento cristaliza la idea de que el Hombre de Arena/ Coppelius extirpa los ojos de los niños.

A lo largo de su corta vida, Nathanael se encuentra obsesionado y quizás perseguido por el Hombre de Arena. ¿Será Nathanael un niño asustadizo cuya fantasía se desborda? ¿Será que el abogado y el padre realmente se encuentran investigando algo oscuro? El relato se nutre de conflictos que se debaten entre los ámbitos de lo real y lo posible. Sin embargo, la incertidumbre insinúa que los acontecimientos pueden tomar una dirección fantástica por el carácter ominoso del abogado Coppelius. Durante una de las visitas del abogado se produjo una explosión inexplicable y el padre de Nathanael murió en ella. El camino ominoso cobra así mayor fuerza.

Años mas tarde, Nathanael creyó volver a encontrar a Coppelius como Giuseppe Coppola, un italiano especializado en vender barómetros y gafas. Nathanael se sobrepuso a la sorpresa inicial al identificar a Coppola y le compró unos prismáticos que le sirvieron para admirar a Olimpia, la hija del profesor Spalazini, de quien se creía enamorado. Nathanael ignoraba la verdadera identidad de

Olimpia, una muñeca construida por Spalazini y por Coppola. El primero se las ingenió para colocar un mecanismo de relojería en una muñeca de madera, mientras el segundo se dedicó a proporcionarle los ojos. Un día al visitar a Spalazini, Nathanael los sorprendió en medio de una riña. Al ver a Nathanael, Coppola afirmó que le había hurtado los ojos para dárselos a Olimpia. En medio de esta declaración inconcebible la disputa continuó, para concluir con el robo de la muñeca por Coppola mientras Spalanzini arrojaba al pecho de Nathanael los ojos bañados en sangre. Fuera de sí, Nathanael trató de estrangular al profesor sin lograrlo.

Esta parte del relato abre nuevas incógnitas y toma la dirección de lo fantástico, pues agudiza el conflicto entre lo posible y lo inexplicable. El abogado Coppelius, encarnado en el ominoso comerciante Coppola, persigue a Nathanael al hacer que se enamore de una muñeca. ¿Cómo es posible que Nathanael no se percate de la verdadera esencia de Olimpia? O bien, si lo hace, ¿cuál es el sentido de su amor? Por otra parte parece completamente irreal el haber hurtado los ojos a Nathanael. Sin embargo la locura de estas afirma-

ciones puede aún develar alguna verdad hasta ese momento desconocida.

Freud (1979, p. 229-230), en su artículo sobre este cuento, afirma que los ojos son el punto en que convergen varias incógnitas del relato, pues constituyen un hito de identidad entre Olimpia y Nathanael. Los ojos pueden explicar su amor irracional por la muñeca como un amor narcisista. Nathanael se encuentra identificado con Olimpia y se ama a sí mismo a través de esta robot. Nathanael y Olimpia tienen un par de ojos que se presume son los mismos. Ahora bien, todas las referencias a los ojos se encuentran relacionadas al daño: los ojos se queman, se arrancan, son picoteados o se utilizan para avivar a una muñeca inanimada. El tema que identifica a Nathanael con Olimpia es un territorio de adversidad, la identificación de ambos se relaciona al daño y posteriormente a la locura, pues si Nathanael no reconoció la diferencia entre una muñeca y un ser humano se debió a una forma de desvarío, acompañada de arranques de exaltación.

Después de un tiempo de descanso, Nathanael aparentemente vuelve a la normalidad y se propone desposar a su antigua novia. En un paseo efectuado antes de la ceremonia, deciden subir a la alta torre del Ayuntamiento. Nathanael observa por medio de sus prismáticos y localiza a Coppola. Entonces pretende arrojar a su novia desde lo alto gritando "¡Muñequita de madera, gira!". El hermano de la novia la salva y Nathanael completamente loco sigue gritando "¡Círculo de fuego, gira!" para luego arrojararse por encima de la baranda y acabar sobre el pavimento con la cabeza destrozada.

El Hombre de Arena apunta el derrotero funesto del relato siempre en relación a los ojos, uno de los órganos más preciados del ser humano. Este tema exhibe una y otra vez el presentimiento ominoso de perder una parte preciosa de su cuerpo. Debido al temor surgido ante el cuerpo mutilado, Freud lo interpreta como un representante del temor a la castración. En el relato de Hoffman, la posibilidad de fragmentación del cuerpo se contempla como verosímil y se lleva al extremo. La existencia de Olimpia, una muñeca de madera con ojos humanos, nos propone la posibilidad ciertamente siniestra

de ojos humanos funcionando en un cuerpo inanimado. Estamos tratando con un fragmento arrebatado mas que con un cuerpo mutilado. Si aceptamos que los ojos de Olimpia fueron, como afirma Spalazini, originalmente arrancados a Nathanael, tratamos con un cuerpo mutilado. Sin embargo, esta mutilación en particular se relaciona no sólo con la capacidad de ver la realidad, sino de manera metafórica con la capacidad de certidumbre sobre la identidad propia. Nos refiere a la esencia del ser y por lo tanto representa también el alma como idea de esencia del ser y su movimiento. Podríamos pensar entonces que Nathanael, en correspondencia con Olimpia, se encuentre sin alma: un cuerpo humano desarraigado de su alma y una marioneta apoderada de un alma que le es inservible. El mundo se recrea con los ojos y Nathanael solitario, después de la muerte de su padre, recrea un mundo delirante. Su destino se encuentra cifrado desde aquella reunión en la cual Coppelius efectivamente le arrancaría los ojos y con ellos la posibilidad de acceder a una existencia vital. El despojo sufrido por Nathanael, está intrínsecamente ligado a la muerte y por esto la sensación ominosa de un destino

trágico, inmutable. Todos los eventos se entrelazan desde el principio conformando el destino aciago del protagonista: "Sombríos presentimientos de un destino cruel y amenazador se ciernen sobre mí como la sombra de esas nubes negrísimas que ningún rayo de sol puede atravesar." (p. 81).

Orígenes de la narrativa fantástica

A pesar de que la narrativa fantástica se configura en el siglo XIX (Jordan, 1998, p.9), sus orígenes próximos pueden rastrearse hasta mediados del siglo XVIII donde aparecen rasgos de parentesco con la novela gótica inglesa (Bravo, p.26). En un pasado más remoto se encuentra la influencia de la literatura alegórica de veta grotesca desarrollada durante la Edad Media, cuya finalidad era la puesta en escena del mundo al revés como una forma refrescante de mirar lo cotidiano. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII esta literatura adquirió diversos matices, y durante este último cristalizó una enérgica transformación: lo que era una manera de aligerar y sobrellevar

la pesada carga cotidiana, adquiere una expresión singular y extravagante que anuncia una visión subjetiva y relativa del mundo. La risa que aligeraba las expresiones grotescas se anula poco a poco hasta desaparecer. Esta transformación de lo grotesco es muy sustancial, pues la renovación a través de la risa queda sustituida por la expresión cruda de aspectos desgarradores de los seres humanos. Así, durante los siglos XVII y XVIII las comedias de Molière o las novelas de Voltaire y de Diderot, sostienen en su obra un elemento carnavalesco vinculado con la posibilidad de cambiar el orden del mundo al subrayar lo relativo de la existencia (Jordan, 1998, p. 15). Sin embargo, este elemento se ve sustituido a partir de siglo XVIII por una visión desgarrada de los seres humanos, fundamentada en la exploración de lo subjetivo. Esta visión parcial y relativa de la existencia puede considerarse un claro antecedente de lo fantástico.

Mikhaïl Bakhtin (1970) estudia el contenido ideológico y las formas de expresión de las manifestaciones carnavalescas de la Edad Media en la obra de François Rabelais. A Bakhtin debemos el concepto de las manifestaciones carnavalescas como una subver-

sión autorizada. Este autor propone la pérdida paulatina del conocimiento de ciertas raíces rituales, intrínsecamente ligadas a la concepción del ciclo vital, a partir del siglo XIII. De esta forma, a pesar de la repetición de elementos carnalescos en una cultura, como la locura o la máscara, el hecho de encontrarse poco a poco vacíos del sentido ritual, provocó un sentimiento de extrañeza que fácilmente pudo derivar en lo siniestro. Conforme transcurre el tiempo, los elementos carnalescos persisten, pero revestidos de significados negativos: el aislamiento del hombre, su capacidad de disimulo y su débil naturaleza. Como paradigma encontramos la figura del diablo, que durante la Edad Media representó una ambivalencia juguetona, mientras que en el siglo XVIII se transforma en un ser que encarna lo terrible, lo melancólico y lo trágico (Jordan, p. 15). Por esta razón varios de los temas preferidos en la narrativa de este siglo estaban en relación con la locura, la posesión diabólica o la perversión. En esta dirección se encuentra la novela gótica, pues aprovecha todas las formas de lo sobrenatural para alcanzar un efecto estético particular: la búsqueda de lo "otro" (Bravo, p. 27). La vida de la novela

gótica fue corta y consecuencia de la reacción estética contra el Racionalismo. La esencia de ésta es la ambientación oscura y tenebrosa, tanto en lo externo como en lo interno. La narrativa fantástica abrega directamente de esta fuente, sin quedarse íntimamente relacionada con ella más que en su aspecto siniestro. La narrativa fantástica de estirpe siniestra se diferencia de la novela gótica en que su producción va independizándose de los elementos de ambientación externa para producir imágenes siniestras en sí mismas. Como ejemplos de estas imágenes tenemos a un joven que queda paralizado en medio de una selva y es devorado poco a poco por las hormigas o bien un hombre que muere en una lancha mientras mira el cielo azul y recuerda su infancia. En ambos casos la ambientación es opuesta a la inherente al relato gótico.

Un ejemplo prominente de lo anterior es el relato intitulado *El Monje* de Matthew G. Lewis publicado anónimamente en 1796. Esta novela es uno de los grandes representantes de la novela gótica, de gran influencia para la narrativa posterior de corte fantástico. *El Monje* plantea un mundo sobrenatural, cuyo eje es el demonio y sus for-

mas de seducción. En este sentido esta obra continúa el tema del pacto diabólico que culmina, algunas décadas después con *Melmoth, el errabundo*, de Charles R. Maturín publicada en 1820 y considerada una de las obras maestras de la literatura gótica.

El Monje cuenta la historia de la seducción de Ambrosio por el demonio. Este abad de los capuchinos apodado el “hombre santo”, es elegido por el demonio para demostrar su poder de seducción:

¡Know, vain man! That I long have marked you for my prey: I watched the movements of your heart; I saw that you were virtuous from vanity, not principle, and I seized the fit moment of seduction. (Lewis, p. 418).

El abad llega a cometer terribles crímenes, en ocasiones sin conocer la identidad de sus víctimas:

You have shed the blood of two innocents; Antonia and Elvira perished by your hand. That Antonia whom you violated, was your sister! That Elvira whom you murdered, gave you birth!

Tremble, abandoned hypocrite! inhuman parricide! incestuous ravisher! Tremble at the extent of your offences! (p. 418).

El protagonista firma, finalmente, un pacto con el demonio para poder salir de la cárcel y evitar una muerte dolorosa. Sin embargo, para sorpresa de Ambrosio, el demonio lo traiciona y destina a una muerte espeluznante:

...darting his talons into the monk's shaven crown, he sprang with him from the rock. The caves and mountains rang with Ambrosio's shrieks. The daemon continued to soar aloft, till reaching a dreadful height, he released the sufferer. Headlong fell the monk through the airy waste; the sharp point of a rock received him; and he rolled from precipice to precipice, till bruised and mangled, he rested on the river's banks. Life still existed in his miserable frame: he attempted in vain to raise himself; his broken and dislocated limbs refused to perform their office, nor was he able to quit the spot where he had first fallen. ...Myriads of insects were called forth by the warmth; they

drank the blood which trickled from Ambrosio's wounds;... (p. 419-420).

En esta novela el mundo aparece como sobrecogedor, lleno de engaño y sufrimiento, y el mal surge por la irrupción del demonio y sus designios. Ambrosio es terreno fértil para la expresión del mal, no sólo al ceder a las tentaciones del demonio, sino al perder las características de afinidad con sus semejantes, de manera esencial, la empatía, la solidaridad y la compasión. Es justamente por diferenciarse de manera radical de la comunidad y complacerse en ello que Ambrosio representa el mal como expresión no sólo de diferencia, sino de profunda escisión. A pesar de ser un hombre "santo", algo maligno que es propio de su ser irrumpe en el ámbito del yo y poco a poco ocupa su lugar. Este "otro" yo es el representante de la alteridad siniestra, pues no solo encarna la escisión funcional del sujeto sino también la maldad en su acepción ética. En el abad coinciden el hombre "santo" y el asesino y violador, que en este caso es esencia diabólica, a la vez propia y extraña. Aunque el mal en la literatura se manifiesta como una forma de alteridad basada en la diferencia, en

ocasiones como ésta la diferencia coincide con su acepción ética de perversidad.

Para explicar la emoción siniestra podemos elaborar lo señalado por Freud en referencia a lo siniestro en la literatura como la emergencia de algo perturbador que, debiendo quedar oculto, sale a la luz en el ámbito familiar. Con el fin de mantenerse oculto, o bien parcialmente olvidado, un referente perturbador puede transformarse. Sin embargo, cuando este referente insoportable, u otro intrínsecamente relacionado con él, reaparecen, el resultado es un presentimiento extraño y aprensivo: una impresión siniestra (Freud, 1979, p. 248-9).

Es precisamente esta ambigüedad entre lo olvidado y lo presentido el punto clave en el desarrollo de la narrativa fantástica de estirpe siniestra en el siglo XIX. En este terreno incierto de presentimientos, lo fantástico tiende a revestirse de concreciones amenazantes, como la experiencia de la muerte, la emergencia de los fantasmas, la vida después de la muerte, etc. (Jordan, 1988, p. 19).

Como ejemplo de la ambigüedad entre lo presentido y lo desconocido, citaremos brevemente el relato de Edgar A. Poe (1975), intitulado *The facts in the Case of M. Valdemar*. En este relato se hipnotiza al Sr. Valdemar *in articulo mortis*. El objeto del experimento era aparentemente científico:

It remained to be seen first, whether, in such condition, there existed in the patient any susceptibility to the magnetic influence; secondly, whether, if any existed, it was impaired or increased by the condition; thirdly, to what extent, or for how long a period, the encroachments of Death might be arrested by the process. (Poe, p. 96)

El paciente no puede salir del trance hipnótico y permanece en un estado intermedio entre la vida y la muerte: "I had asked him, (...), if he still slept. He now said: Yes;-no;-I *have been* sleeping-and now-now-*I am dead*." (p. 101). Ahora bien, aunque había sido detenida siete meses por el proceso hipnótico, la muerte continuaba su-

brepticiamente su labor. Al momento de despertar del trance hipnótico por primera vez después de siete meses de muerto:

The first indication of revival was afforded by a partial descent of the iris. It was observed, as especially remarkable, that this lowering of the pupil was accompanied by the profuse outflowing of a yellowish ichor (from beneath the lids) of a pungent and highly offensive odor. (p. 102).

El señor Valdemar se encontraba en un estado ambiguo, su mundo era no sólo desconocido, sino inimaginable. Al final, el relato afianzado en una realidad científica, cobra su característica siniestra con la irrupción de un fenómeno inexplicable y casi sobrenatural:

As I rapidly made the mesmeric passes, amid ejaculations of 'dead! dead!' absolutely bursting from the tongue and not from the lips of the sufferer, his whole frame at once-within the pace of a single minute, or less, shrunk-crumbled-absolutely *rotted* away beneath my hands. Upon the bed, before that whole

company, there lay a nearly liquid mass of loathsome-of detest-
able putrescence. (p. 103)

Afincado en el discurso científico, el autor subvierte las reglas de raciocinio que lo fundamentan pues utiliza precisamente al discurso científico para afirmar un hecho contrario a todo lo que éste pretende: un acontecer fantástico. La ciencia se ve avasallada por el fenómeno en estudio. En esta discrepancia entre la realidad científica cotidiana y el resultado sobrenatural de un experimento se instala lo fantástico.

La descripción en la literatura romántica

El XIX fue un siglo fascinado por lo visual y su plástica. La descripción de lo visible constituía una forma de aprehensión de la realidad y forjaba una aparente certeza y poder sobre ella. Intrínsecamente ligada a esta certeza, se encontraba la creciente fama de las ciencias descriptivas, como la anatomía, la geología o la paleontología y

el lugar preponderante que tomaron durante este siglo y gran parte del siguiente. Según algunos filósofos positivistas, la descripción, si era suficientemente exacta, bastaba para conocer el mundo. Es decir, para el positivismo decimonónico, una descripción completa vendría a ser una explicación suficiente. Sin embargo, durante el mismo siglo también surgió la fenomenología, corriente filosófica preocupada por la descripción rigurosa del mundo interno del sujeto. En efecto, la fenomenología, que nace con Kant y Hegel y se consolida con Husserl, se propone describir los fenómenos de la experiencia en tanto que el positivismo, que cristaliza en la obra de Augusto Comte, pretende describir en detalle el mundo externo. En el XIX coexisten así el positivismo y la fenomenología, tendencias ontológicamente opuestas, que, sin embargo y significativamente, comparten la convicción en una metodología descriptiva.

La narrativa fantástica no puede pensarse como hija única del positivismo o de la fenomenología. Esta narrativa seguramente nace por la convergencia de estas y otras influencias tanto filosóficas como sociales, económicas y propiamente literarias. Sin embargo, la

importancia concedida a la descripción que aparece en la narrativa de siglo XIX tanto realista como fantástica, se ve afectada, al menos parcialmente, por las corrientes filosóficas de finales de siglo XVIII y del propio siglo XIX. Como ejemplo podemos pensar en la influencia del positivismo en la escuela realista nacida en Francia a mediados del siglo XIX. En esta época, el positivismo tenía ya algunas décadas de depuración afirmando la importancia del testimonio imparcial de los hechos, ya que si una proposición no podía reducirse al testimonio de un hecho, no encerraba ningún sentido real o inteligible. (Cassirer citado por Jordan, p. 21).

La novela gótica desarrollada durante el siglo XVIII, le concede una gran trascendencia al proceso perceptivo y en consecuencia a la descripción. Esta novela posee una gran influencia en el relato fantástico, tanto en los temas, como en la ambientación (Bravo, p. 27). Ambas narrativas se aprovechan del tratamiento del ambiente sobrenatural en la Edad Media como son las ruinas, los castillos, los pasadizos o los bosques lúgubres. Por todo lo anterior, podemos afirmar que la narrativa fantástica del siglo XIX tiende a cultivarse

como una manifestación artística donde la percepción y su descripción son centrales.

Lo fantástico romántico propone un proceso perceptivo dedicado al conocimiento de realidades suprasensibles y en ello estriban sus atributos místicos. Debido a esto puede concebirse como una poética de lo sobrenatural y el lenguaje es el medio para develar esta realidad. Por otra parte, con la declinación del romanticismo y la irrupción del movimiento realista, lo fantástico perderá fantasmas y prodigios para suplantarlos por patologías psicológicas y supersticiones (Jordan, p. 19)

He aquí la escenificación de los corredores oscuros y llenos de corrientes de aire en *El Monje*:

A deep abyss now presented itself before them, whose thick obscurity the eye strove in vain to pierce. The rays of the lamp were too feble to be of much assistance. Nothing was discernible, save a flight of rough unshapen steps, which sank into the yawning gulph, and were soon lost in darkness. The groans were heard no more: but all believed them to have ascended from

from this cavern (...) The steps were so narrow and uneven that to descend them was like walking down the side of a precipice. (Lewis, p. 353-354).

El texto está marcado por la oscuridad y el aislamiento. El sentido de “profundo abismo” se refuerza con el de “densa oscuridad” y el de “negrura”. El derrotero del párrafo alude al descenso a lo desconocido, posiblemente al infierno, en medio de un ambiente peligroso y opresivo.

Estos espacios bien se pueden comparar con los aposentos donde el protagonista de *Ligeia* de Edgar A. Poe celebra sus esponsales con Lady Rowena:

The room lay in a high turret of the castellated abbey, was pentagonal in shape, and of capacious size (...) In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture. But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. The lofty

walls, gigantic in height – even unproportionable so – were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry – tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, (...) The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over (...)they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and, step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. (p. 660-661)

El ambiente está sellado por la oscuridad de la muerte debido a los sarcófagos provenientes de tumbas reales. La habitación en una alta torre produce la sensación de aislamiento y, al estar fortificada, la idea de encierro y de prisión. Los relieves inscritos en las tapas de los sarcófagos se presentan como formas engañosas. Al verlas de cerca representan escenas aparentemente sacrílegas y supersticio-

sas. La escena con los sarcófagos y la sensación de aprisionamiento conlleva la presencia de la muerte. Al mismo tiempo hay una referencia al infierno en relación con la iconografía utilizada en las telas que cubren toda la habitación y se encuentran llenas de trazas nacidas de “la superstición de los normandos” o bien de los sueños “culpables” de los monjes (idem).

En *The Fall of the House of Usher* del propio Poe (1975) encontramos los mismos elementos:

The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from within. (p. 233-234) (p. 233-234)

De nueva cuenta, la idea central es el encierro en una prisión de difícil acceso. La oscuridad se apodera del sitio, reforzando la sensación de desamparo:

Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes, and served to render sufficiently distinct the more prominent objects around; the eye however struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling.(p. 234)

Esta descripción del narrador está llena de oscuridad y confusión. El ambiente mortífero se acrecienta con las imágenes relacionadas a la sepultura sugeridas en toda la narración: la casa presenta forma de calavera y contiene varios aposentos como sepulcros, en uno de los cuáles yace, medio muerta, la hermana idéntica de Roderick. Todos estos escenarios revelan la profunda aflicción que tiraniza al corazón romántico.

La narrativa fantástica es un terreno fértil para expresar el temor ante la alteridad, ante los cambios en un estado de cosas que llegan presentarse de manera terrorífica. La angustia ante la muerte puede expresarse como una angustia centrada en ambientes sofocantes que recuerdan a la sepultura. En este caso el cambio de un estado de cosas a otro es el cambio más dramático que podemos

sufrir como seres vivos. Sin embargo, la narrativa fantástica es capaz de expresar todas las angustias existenciales ante las cuáles nos encontramos. El crecimiento, la soledad, la ruptura, en fin todos las extravagantes caprichos del destino. En esto su liga con el movimiento romántico es muy clara. El movimiento romántico se expresa, como veremos mas adelante, en su vertiente fantástica lleno de terrores y revoluciones.

El estudio académico de la narrativa fantástica

En esta última sección se resumen las posturas de varios teóricos con respecto a la narrativa fantástica que sobresalen por su sistematización y claridad. No se trata, desde luego, de agotar el tema, sino de presentarlo de manera resumida para poder extrapolarlo y aplicarlo en relación con la temática femenina durante el siglo XIX. También es necesario aclarar que no es la intención de este estudio profundizar en los problemas que el género fantástico conlleva para su clasificación. Recogeremos solamente algunos aspectos concep-

tuales que son necesarios para fijar una posición que permita el desarrollo de la tesis.

Los autores más citados en el estudio de la narrativa fantástica son Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov y Sigmund Freud. A pesar de que todos ellos tratan de delimitar el sentido de lo fantástico, muestran que este concepto es esencialmente indefinible y se ven obligados a trabajar dentro de los límites imprecisos de una definición parcial.

La sistematización efectuada por el crítico estructuralista ruso Tzevan Todorov es una de las mayores aportaciones metodológicas a la narrativa fantástica. Según Todorov el concepto central para la definición de lo fantástico es la indeterminación o la ambigüedad producida en un sujeto que no conoce "más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 2003, p.24). Si este acontecimiento sobrenatural recibe una explicación racional nos encontramos frente a *lo extraño*, mientras que en lo maravilloso hay una aceptación de lo sobrenatural, sin embargo un texto puede deslizarse de una categoría a otra, por ejemplo: todos

los hechos sobrenaturales del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* se explican racionalmente al final de este magistral relato de Jan Potocki. En este caso los hechos sobrenaturales no provocan ninguna reacción de temor ni en los personajes ni en el lector implícito.

Lo fantástico es, según Todorov (p. 37), la vacilación común al lector y al narrador enfrentados a un hecho extraño sobre el cual deben decidir si proviene o no de la "realidad". Esta definición de lo fantástico no toma en cuenta al lector ni al narrador como sujetos particulares, sino como imágenes implícitas y se inscribe dentro de los llamados problemas de enunciación que incluyen a la sintaxis (composición) y a la semántica (temas) para esclarecer la existencia del género fantástico. Dentro de este empeño aparece la definición más clásica de Todorov de lo fantástico como la "indeterminación o ambigüedad producida en el lector por un texto" (p. 38). Debido a que en su esfuerzo Todorov tomó en cuenta también el aspecto sintáctico y el semántico, la definición incluye tanto la indeterminación del lector, como la composición del texto.

Aún aceptando la clasificación genérica de Todorov, cabe recordar que una obra puede pertenecer a más de un género, puesto que los géneros son categorías construidas para delimitar o clasificar textos y no son inherentes a su naturaleza. Varios textos tratados en esta tesis se inscribirían en esa mezcla de géneros, por ejemplo un texto puede poseer narrativa fantástica en cierta parte y pertenecer a la ciencia-ficción.

Consideremos a otros dos grupos de críticos. En el primer grupo encontramos a los que ponen énfasis en el carácter diferencial y genérico de lo fantástico, como Soloviov y Rhodes James (citados por Todorov, p. 24-6). Soloviov propone:

En el verdadero campo de lo fantástico, existe, siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna (citado por Todorov, p. 24).

De la misma manera Rhodes James opina:

Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada (citado en Todorov, p.24).

En ambos casos se subraya la presencia de una explicación que no posee la fuerza necesaria para expulsar la creencia en lo sobrenatural o en lo fantástico expresado en el texto. De esta manera Todorov selecciona a estos autores para concretar su postura estructuralista que consiste en enfatizar las interconexiones entre diversos géneros e insistir en trabajarlos por separado. Así, enfatiza de la ambigüedad en lo fantástico y lo separa de lo maravilloso y lo extraño. Estas referencias se pueden usar para poder analizar a varios de los relatos de Edgar Allan Poe que no están incluidos por Todorov como textos de narrativa fantástica.

Para Todorov "The Fall of the House of Usher" de Edgar A. Poe, se encuentra dentro de la categoría de lo extraño y para apoyar esta delimitación se concentra en dos situaciones. La primera es la coincidencia entre la muerte de los habitantes de la casa de Usher y

su inmediato hundimiento. Todorov refiere estos dos hechos como una coincidencia dado que el narrador explica racionalmente el hundimiento de la casa:

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn. (Poe, p. 233).

La segunda explicación racional básica para Todorov en la delimitación de este cuento se refiere a la enfermedad de la hermana de Roderico Usher, Lady Madeline: "A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character were the unusual diagnosis". (p. 236).

Según Todorov esta explicación por sí misma basta para desacreditar las crisis como hechos sobrenaturales. Sin embargo, cabe preguntarse si el diagnóstico de crisis excepcionales por su duración

y por el aspecto de cadáver que conferían a la hermana de Roderico Usher no es una insinuación de un fenómeno sobrenatural. De la misma manera, una fisura en la fachada de la casa no parece causa suficiente para ocasionar el hundimiento intempestivo de la casa de Usher.

En resumen, la literatura fantástica constituye para Todorov un género cuyas reglas es posible determinar en los niveles verbal, sintáctico y semántico. Además lo fantástico presenta una percepción ambigua de acontecimientos insólitos, aparentemente sobrenaturales. El narrador, los personajes y el lector implícito son incapaces de discernir si estos hechos representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si tales sucesos pueden explicarse mediante la razón. Cuando los acontecimientos aparentemente sobrenaturales se explican racionalmente nos encontramos frente a lo *extraño*, mientras que cuando se acepta lo sobrenatural nos encontramos frente a lo *maravilloso*. A pesar de ser un estudio exhaustivo y riguroso, el marco estructuralista en el cual se encuentra la aproximación de Todorov a la narrativa fantástica, lo vuelve limitado y rígido.

Quedan excluidas categorías enteras de textos pertinentes a este tema como aquellos que tratan la locura (Harter, 1996, p. 6).

En el segundo grupo se encuentran los pensadores como Caillois y Vax, que tratan de estudiar la esencia de lo fantástico mas allá del problema de definiciones y género. Roger Caillois, teórico del siglo XX, refiere que lo fantástico “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real.” (Bravo, p. 33). En medio de sus reflexiones sobre lo fantástico y las imágenes, Caillois plantea una excepcional división de las imágenes constituyentes de esta narrativa:

Este tipo de imágenes se sitúa en el centro mismo de lo fantástico, a mitad de camino entre lo que he dado en llamar imágenes infinitas e imágenes trabadas (entravées)...Las primeras buscan por principio la incoherencia y rechazan con terquedad toda significación, las segundas traducen textos precisos en símbolos que un diccionario apropiado permite reconvertir, término por término, en discursos correspondientes. (citado por Todorov, p. 29)

Las imágenes fantásticas, al encontrarse precisamente a medio camino entre las imágenes infinitas y las trabadas, precisan la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural. En el *Manuscrito Encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki se vacila entre la explicación natural y la sobrenatural, pues las imágenes evocadas en ocasiones se contradicen o se niegan unas a otras. Sin embargo estas imágenes mantienen cierta estabilidad concedida por la presencia de los mismos personajes, lugares y hechos. Los hechos sobrenaturales se encuentran explicados al final del relato, aunque las explicaciones son absolutamente inverosímiles.

Podemos notar en Caillois, como posteriormente en Louis Vax, que el estudio de la narrativa fantástica se realiza de una manera más flexible que la permitida por la visión estructuralista de Todorov. Se le concede a lo fantástico una sustancia o esencia que aparece como la posibilidad de transfigurar los elementos de la realidad en algo desconocido. Caillois no abandona el intento de teorizar sobre los orígenes y la necesidad de lo fantástico, y plantea que, por lo

menos en Occidente, lo fantástico literario es una invención tardía que pertenece a la literatura culta:

Lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia-ficción serían tres momentos de un continuo que corresponde a la evolución de la cultura occidental: cuando el hombre ha resuelto los problemas de la mera supervivencia, empieza a cuestionarse sobre lo incomprendible en el mundo y a explorar mundos sobrenaturales (en Botton, 1984, p.15).

Louis Vax renuncia desde el principio de su libro *L'Art et la Littérature Fantastiques* (1960) a definir y delimitar el territorio de la narrativa fantástica. Propone la alternativa de abordar el territorio en sus relaciones con los dominios vecinos. De acuerdo con Todorov, señala que la narrativa fantástica no plantea mundos que conlleven nuevas reglas, sino que se desarrolla en los límites de lo real y lo posible. Dado que lo maravilloso y lo extraño se encuentran discutidos y someramente delimitados, emprenderemos una exploración de

la narrativa fantástica acompañados de este autor, puesto que su postura ante la narrativa fantástica conviene más a nuestra tarea.

La aproximación de Vax a lo fantástico no se limita a la narrativa sino trata de englobar al arte en general y por ello sus aportaciones son muy esclarecedoras. El arte fantástico, según Vax, presenta la característica de introducir terrores imaginarios en el seno de la realidad. Este punto de vista es importante pues asocia desde un principio el sentimiento de terror al fenómeno fantástico. Este sentimiento puede vincularse a lo ominoso freudiano, que como veremos más adelante, se encuentra en la esencia de los relatos más logrados de la literatura fantástica. Estamos entonces hablando de un conflicto entre lo real y lo posible, acompañado de un sentimiento de temor o en ocasiones, de terror.

Lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sojuzgado por la razón (Vax, 1960, p. 11). Cuando lo sobrenatural irrumpe puede presentarse como un escándalo, que iniciando como un ataque a la razón, puede devenir en escándalo moral y finalmente psíquico. De esta manera Vax considera a los

problemas de la personalidad un tema importante dentro del desarrollo de lo fantástico.

La irrupción de lo fantástico no se presenta necesariamente de manera explosiva y brutal, sino que puede insinuarse poco a poco y en lugar de escandalizar a la razón la hipnotiza (p. 12). Esta capacidad de escandalizar o hipnotizar a la razón puede ser parte de una sustancia que acuña lo fantástico y desde este punto de vista trataremos la narrativa fantástica. Aunado a este punto tomaremos en cuenta las ideas de Caillois e iniciaremos trabajando con la propuesta de lo fantástico como una rajadura insólita y casi insoportable en el mundo, que hipnotiza a la razón y transfigura los elementos del mundo real para convertirlos en "otro" mundo: un mundo necesariamente desconocido.

En "El mayorazgo" de E. T. A. Hoffmann, encontramos esta descripción cuidadosa de la interioridad del protagonista:

Desde aquel día vino a unirse a la pena que me hacía sentir mi posición de inferioridad, el calor de una pasión; por muy convencido que estuviera de la locura de un sentimiento tal, me

era imposible resistirle y pronto se convirtió en un delirio. (p. 70)

La descripción de los “estados del alma” para los románticos, o bien emocionales, en el léxico actual, como el fragmento anterior es muy frecuente en la narrativa fantástica romántica por la importancia concedida a la percepción de la subjetividad, la cual se muestra, finalmente, al servicio de una lectura simbólica del mundo.

Lo sublime y su relación con lo siniestro

Lo sublime es el tópico de un tratado incompleto atribuido al filósofo griego Casio Longinus, del siglo III d.C. Sin embargo el texto parece ser previo y al autor se le ha denominado el pseudo Longinus. El autor define a lo sublime como la excelencia en el lenguaje, la expresión del gran espíritu y, en particular, el poder de provocar el éxtasis. A diferencia de otros clásicos que consideraban que el éxito de una pieza literaria dependía de ciertos elementos retóricos como la

dicción, el ritmo o la metáfora, este autor veía la fuente de lo sublime en elementos morales, imaginativos y emotivos, muchos siglos antes del Romanticismo. Es comprensible la importancia que estos conceptos tuvieron para el movimiento romántico en especial a través del rescate que tuvieron en Edmund Burke y Emmanuel Kant.

En su ensayo "*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* ", escrito en 1756, Edmund Burke explica las diferencias entre lo bello y lo sublime y analiza las características centrales relacionadas a la emoción de lo sublime. En este análisis asocia esta última idea por una parte a cualidades como la grandeza, la magnificencia y la grandiosidad, pero por otra también refiere una correspondencia a la oscuridad. De ahí que lo sublime se encuentra relacionado a sentimientos como el temor, el asombro o el respeto. De esta forma, lo sublime no sólo se relaciona con lo grandioso sino también y de manera coincidente con un sentimiento de dolor y peligro. Así, lo que de algún modo es terrible o bien se encuentra cercano a objetos pavorosos o a ideas de sufrimiento y zozobra puede ser una fuente de lo sublime. Es por esto

que lo sublime genera un estado de estupor que anula las facultades del alma y en su base encontramos una ambigüedad: un sentimiento de placer mezclado con uno de horror. Lo sublime se manifiesta esencialmente como algo temible.

En un sentido similar, Kant distingue dos categorías de la experiencia estética por dos valores distintos que las subyacen. A veces captamos una armonía entre la naturaleza y nuestras facultades, de tal manera que nos impresiona la inteligibilidad de lo que nos rodea; tal es el sentimiento de la belleza. Sin embargo en otras ocasiones la infinita grandeza del mundo nos abruma y renunciamos a entenderlo y controlarlo. Este es el sentimiento de lo sublime. Al confrontar lo sublime la mente intenta alcanzar una visión trascendental que nos revela la inmanencia de algo sobrecogedor que Kant atribuía a un Ser Supremo.

Hemos visto que lo siniestro es un sentimiento derivado de fuerzas que tratan de salir de la represión. Estas fuerzas representan algo temible para el equilibrio psíquico del ser humano y es precisamente en el sentimiento de lo temible que se encuentran lo sublime y

lo siniestro. Podemos decir que lo siniestro se esfuerza en representar aquello que lo sublime ha renunciado a representar. En ambos casos las emociones se encuentran relacionadas con eventos de una magnitud que atenta contra cualquier manifestación. Son fuerzas internas y externas que bien podemos calificar de irresistibles, aunque en lo siniestro se tratan de representar y en lo sublime hay una renuncia a la representación. En síntesis son dos caras de una misma moneda. En esta tesis nos referiremos fundamentalmente al aspecto siniestro en la narrativa fantástica y su relación con la mujer.



Melusina.

Thüring von Ringoltingen.

Germ. National Museum.

Capítulo II

El romanticismo como vivero de la narrativa fantástica

El grotesco romántico

A lo largo del Siglo de las Luces, la visión de la Ilustración impone una interpretación racional del mundo. Esta interpretación evolucionista, y a pesar de mantener en un primer momento el prestigio de la razón incuestionable acoge paulatinamente a las emociones. No se trata de una negación de los sentimientos en cuanto a la interpretación del mundo sino a una preferencia debido al prestigio que la razón se había labrado. Este prestigio lo logró en primera instancia gracias al triunfo de la ciencia en el conocimiento del mundo y en segundo término a la muy cuestionable postura de que proceder en todo como en la ciencia concedería solamente ventajas al ser humano. La moda era las ventajas de la razón en oposición a las desven-

tajosas consecuencias de las pasiones. La realidad entonces se interpretaba de una manera más racional que emocional. Dentro de este marco de referencia nació el siglo XIX, con esa particular aproximación racional en cuanto a la percepción de la realidad, y entonces la percepción misma fue motivo de estudio e investigación tanto para el arte como para la ciencia. Al irrumpir precisamente en ese cambio de siglo, el romanticismo se expresa no sólo como una visión subjetiva e individual del mundo, sino como una visión simbólica que privilegia la búsqueda mística característica de este movimiento. El romántico defiende el carácter sagrado del arte y lo favorece frente a las limitaciones del lenguaje. Como todas las disciplinas artísticas del romanticismo, la literatura intentará trascender los límites temporales y espaciales del mundo cotidiano en su búsqueda de lo sagrado. En ella el escritor romántico revela una dicotomía entre el lenguaje cotidiano utilitario y el lenguaje artístico simbólico. Este último es el que estimula la compenetración con los misterios de lo oculto (Wheeler 1984, p. 10) y en ese camino el desarrollo de una experiencia mística.

La imperiosa necesidad del romanticismo de acceder al rostro oculto de la vida da lugar a la exploración de diversos artificios. Una de las maniobras esgrimidas desde los inicios del romanticismo en el campo literario es la puesta en escena de lo fantástico. En el romanticismo lo fantástico se apropia, en la forma, de las expresiones grotescas de la Edad Media y del Renacimiento, siempre compatibles con una visión popular y rebelde. Estas expresiones se encontraban conformadas dentro de un aspecto festivo de carácter cósmico. Su rasgo característico es el rebajamiento de todo lo espiritual al plano material y corporal. Rebajar consiste, en este caso, en aproximar a la tierra y entrar en comunión con ella como principio de absorción y nacimiento al mismo tiempo (Bajtín, p. 25). Sin embargo, al tomar las formas grotescas, el romanticismo no abandonaba su búsqueda de lo sagrado, pues los temas continuaban profundizando en las preocupaciones centrales del ser humano. La continua referencia al aspecto corporal expresa de manera paradójica una inquietud espiritual. La expresión grotesca utiliza al cuerpo como un vaso a través del cual la vida fluye en su proceso de renovación y en una búsqueda

da de lo esencial: "in the system of grotesque imagery death and renewal are inseparable in life as a whole, and life as a whole can inspire fear least of all" (Bajtín en Meindl, 1996, p. 18).

La aproximación al plano corporal y la posibilidad de trastocar el orden del mundo son expresiones que la literatura romántica hace suyas pues, tanto en la época pre-romántica como a principios del romanticismo, se produce una resurrección del grotesco. Sin embargo, esta herencia presenta fuertes variaciones. En la Edad Media y el Renacimiento el grotesco se basaba en la risa renovadora, mientras que el desarrollado a partir del pre-romanticismo, transforma la risa de una expresión simple de alegría, en un sarcasmo crítico asentado en la visión subjetiva del mundo. Mientras el grotesco previo se expresaba a través del carnaval donde participa todo el pueblo, el romántico vive el carnaval en soledad, probablemente porque el elemento grotesco era una estrategia en la búsqueda profunda de sentido del ser humano. Así, varios temas propios del carnaval se conservan con algunas reminiscencias del conjunto al que pertenecieron. Por ejemplo, el rey destronado que en la Edad Media era fes-

tivamente vapuleado, en el romanticismo reaparece de manera nostálgica como el ser humano que se descubre intrascendente, desfallecido, sin majestad. Así también la máscara, relacionada en la Edad Media con la negación de una identidad única, la necesidad de una auto identificación y la felicidad de los cambios y reencarnaciones, se convierte en símbolo de engaño y vacuidad (Bajtín, p. 42). En la Edad Media los ritos relacionados con la locura se presentan como una burla de la verdad aceptada de manera cotidiana, de lo "normal" y de la ley. Estos ritos contrastan con la exploración sórdida de lo cotidiano y de la locura, propias del romanticismo.

La resurrección del grotesco se desarrolló fundamentalmente en Alemania y, por medio de las obras de Hoffman y Jean-Paul, influyó en la evolución del nuevo grotesco en el resto de Europa. El grotesco pre-romántico y romántico representó una reacción contra el canon clásico del siglo XVIII, es decir contra el racionalismo, el autoritarismo y la aspiración a lo completo y unívoco. Así, apoyado en las tradiciones renacentistas, el romanticismo grotesco reencontró a Shakespeare y Cervantes (Bajtín, 1990, p. 39).

Sin embargo, la diferencia más acusada entre ambos grotescos es el cambio en relación a lo terrible definido como aquello simultáneamente ajeno y aterrador. En la Edad Media y el Renacimiento lo terrible aparece como un espantapájaros cómico y es vencido por la risa (Bajtín, p.41). De manera muy distinta, el mundo representado en el grotesco romántico se ostenta como lo extraño y terrible en medio de lo cotidiano. De esta forma, lo acostumbrado y tranquilizador revela un aspecto atroz y despliega un puente hacia lo siniestro con el cual llegaría a establecer una unión indistinguible. Cuando la narrativa fantástica aparece en el siglo XIX enmarcada en sus primicias por el romanticismo, se ha considerado como una reformulación del grotesco romántico (Jordan, p. 15).

Cuerpo, fragmento y alteridad

Dos vertientes refuerzan la exploración del cuerpo en el romanticismo y en la consecuente narrativa fantástica que le es propia. La primera es su herencia de lo grotesco que utiliza al cuerpo como foco

de expresión favorita en relación al resto del mundo. Este énfasis en un principio se contrapone a la perspectiva romántica pretendidamente abstracta y espiritual, aunque en poco tiempo y de manera ágil, el romanticismo adopta las imágenes de la vida material y corporal para expresar recelo y en ocasiones, temor hacia el mundo. La segunda vertiente es la necesidad de expresar la alteridad y el mal donde el cuerpo es el demonio. En el grotesco romántico las imágenes del cuerpo pierden su sentido regenerador y se transforman en vida inferior (Bajtín, p. 41). El cuerpo entonces es expresión de pasiones desenfrenadas o de fuerzas unidas a la destrucción y la muerte.

El romanticismo enfrenta la escisión en el ser humano. El bien, funcionalmente definido como la búsqueda de identidad del sujeto, trae aparejada la posible irrupción de un mundo distinto, es decir la posibilidad de diferencia, en última instancia la negación misma de lo único e idéntico. El mal se convierte en la expresión de la escisión del ser humano y aflora con la irrupción de lo esencialmente "otro". De esta manera surgen dos ámbitos distintos en mutua oposición y

relación: identidad/otredad; yo / otro. La definición de la alteridad para Bravo (1988, p. 31) necesita de la presencia de dos universos intrínsecamente relacionados por el límite que los define. La alteridad sería entonces la trasgresión del límite en la búsqueda de lo "otro" es decir de lo distinto, lo desconocido. Podríamos acotar que la alteridad es la búsqueda transgresora por antonomasia.

La exploración del cuerpo se convierte en una estrategia de exploración de la alteridad. Esta atención centrada en el cuerpo se presenta como un terreno fértil para la narrativa romántica. Entre otras muchas posibilidades, el cuerpo puede presentarse como cuerpo erótico enfrentado a lo prohibido, como cuerpo fragmentado que niega su identidad, como un fragmento de cuerpo que al ser trastocado por el deseo se transforma en un fetiche. El lenguaje del cuerpo es conquistado por la alteridad y la narrativa fantástica, y a partir del romanticismo el cuerpo se desencaja y se torna en un espejo de la fragmentación del mundo (Harter, 1996, p. 2-3). El cuerpo fragmentado es un tema recurrente en la narrativa fantástica. El fragmento en ocasiones representa al cuerpo en su totalidad: la par-

te se transforma en el todo. Como ejemplos tenemos la cabellera de *Brujas, la Muerta* de Rodenbach o bien el pie en *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac.

Esta temática del reemplazo de un personaje por una parte de su cuerpo se explora en *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac publicada en 1831. El anciano pintor Frenhofer, se mantiene trabajando durante diez años en un misterioso cuadro, buscando la obra de arte perfecta. Frenhofer nunca la ha expuesto y se niega a ello, exclamando ante sus colegas Porbus y Poussin:

¡Exhibir mi obra! –exclamó el anciano, emocionado. No, no, aún debo perfeccionarla. Ayer, al atardecer – dijo -, creí haberla acabado. Sus ojos me parecían húmedos, su carne palpitaba. Las trenzas de sus cabellos se movían. ¡Respiraba! Si bien he encontrado el medio de plasmar, en una tela plana, el relieve y la redondez de la naturaleza, esa mañana, con la luz del día, he reconocido mi error. (p. 51-52)

Lo único que se conoce de esta pintura es su nombre, *Belle Noiseuse*. Esta “bella latosa” representa a una mujer de incomparable belleza que ha seducido a Frenhofer quien la considera no sólo una obra de arte, sino una mujer de carne y hueso:

Hace ya diez años que vivo con esa mujer; es mía, sólo mía, ella me ama. ¿Acaso no me ha sonreído a cada pincelada que le he dado? Tiene un alma, el alma que yo le he dado. Se ruborizaría si una mirada distinta a la mía se posara en ella. (p.62).

Ahora bien la belleza femenina plasmada en la obra de Frenhofer entra en competencia con otra belleza, Gillete, la amante de Poussin, quien tiene el atributo agregado de estar viva. Porbus logra que Frenhofer acepte un intercambio: al maestro se le permitirá mirar el cuerpo desnudo y perfecto de Gillete, para poder inspirarse y terminar su obra, mientras sus discípulos serán admitidos a mirar a la Belle Noiseuse. Cuando Poussin pide la autorización de su amada para mostrarla desnuda, ella se resiste:

- Si me mostrara así a otro, dejarías de amarme. Y yo misma me encontraría indigna de ti. Obedecer tus caprichos, ¿no es algo natural y sencillo? Muy a mi pesar, soy dichosa e incluso me siento orgullosa de hacer tu santa voluntad. Pero, para otro, ¡qué asco! (p.58)

Frenhofer quería demostrar la superioridad de su obra frente a una mujer de carne y hueso. De cierta manera quería declararse un creador divino. Cuando después de ver desnuda a Gillete, Frenhofer aparece triunfante, la curiosidad de ambos colegas aumenta. Porbus y Poussin se acercan a observar la obra de arte, pero desconcertados se preguntan si hay algo en el lienzo pues no logran ver nada mas que: "...colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman una maraña" (p.68). Sin embargo Porbus señala con sorpresa algo en una esquina de la tela:

Al aproximarse vieron, asomándose por una de las esquinas de la tela, un pie desnudo que emergía de entre esa confusión de colores, de entre aquella bruma sin forma. Era un pie maravillo-

so, un pie ¡vivo! Ese fragmento salvado milagrosamente de esa lenta y gradual destrucción, los dejó estupefactos. Ese pie era el equivalente al torso de alguna Venus de mármol de Paros, que hubiera sobrevivido entre los escombros de una ciudad devastada. (p. 68)

Los colegas comprenden que el pie habla de la perfección de la obra. Sin embargo, lleno de asombro y amargura, Poussin le espeta a Frenhofer que su lienzo no contiene nada. En un momento fugaz Frenhofer se da cuenta que en su cuadro no hay nada más que un pie, pero inmediatamente lo niega: “¡Ahora me doy cuenta de todo! No sois mas que unos envidiosos. ¡pretendéis que mi obra no vale nada para poder robármela! ¡Yo, yo la veo! – gritó -; es maravillosamente bella.” (p. 70)

Ambos pintores son abandonados por sus respectivas amantes. Frenhofer descubre fugazmente la imperfección de su obra, mientras Poussin se queda solo y sin los conocimientos que pensó adquirir al ver la obra del maestro. En un final inquietante Porbus se entera de la muerte de Frenhofer esa misma noche: “Entonces le

dijeron que el maestro había muerto durante la noche, no sin antes prender fuego a todas sus telas.” (p.70)

El pie que aparece en este relato en la orilla de la tela es extraordinariamente real y al encontrarse situado en medio de un caos de líneas y colores, es un elemento esencialmente fantástico. Este efecto fantástico se obtiene por un pie que es apenas un fragmento de un retrato inexistente. El realismo con el que se presenta esta parte del cuerpo rompe los límites existentes entre lo real y lo imaginario. Al hacer esto se convierte en una parte del deseo que se han formado los colegas del maestro, pero también los lectores del relato. El deseo de un cuerpo perfecto, vivo en medio de la tela, representado por un pie, revela la búsqueda del todo, de la perfección.

Otro ejemplo de cuerpo fragmentado se presenta en “The Tell-Tale Heart” de Edgar A. Poe, publicado en 1843. El narrador del cuento se siente vigilado por el ojo de un anciano. El ojo cobra vida en la mente del narrador y se torna en amenaza y persecución extremas. Para poder librarse de ellas, el narrador decide asesinar al anciano:

I think it was his eye! Yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture – a pale blue eye, with a fill over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees – very gradually – I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye for ever. (p. 303)

El día del asesinato el protagonista, al espiar al anciano, parece escuchar por primera vez los latidos del corazón de su víctima:

- now, I say, there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew that sound well too. It was the beating of the old man's Heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage (...) Meantime the hellish tattoo of the heart increased. It grew quicker and quicker, and louder and louder every instant. The old man's terror *must* have been extreme! It grew louder, I say, louder every moment! (...) I thought the heart must burst. And now a new anxiety seized me – the sound would be heard by a neighbor! (p. 305).

El anciano se identifica con el latido de su corazón. Desde el momento en que, irremediabilmente, el narrador decide cometer el asesinato, el latido del corazón del anciano se presenta en primer plano, en medio de la oscuridad de la habitación. El anciano, asesinado y descuartizado, queda representado por el latido de su corazón, que persigue al asesino y termina obligándolo a confesarse culpable ante los oficiales que lo interrogaban:

Was it possible they heard not? Almighty God! – no, no! They heard! –they suspected!- they *knew!* – they were making a mockery of my horror! – this I thought, and this I think. But any thing was better than this agony! Any thing was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! – and now – again! – hark! louder! louder! louder! *louder!* (p. 306).

El ojo y el corazón del anciano son ejemplos de cómo la narrativa fantástica presenta un fragmento del cuerpo para explorar la al-

teridad. Los dos fragmentos quedan impresos en nuestra imaginación de la misma manera que su cuerpo desmembrado.

En el relato "Berenice" de Edgar A. Poe, los dientes de la prima del protagonista adquieren poco a poco una importancia superlativa hasta quedar como el eje alrededor del cual gira el relato. La línea temática es la fragmentación. Desde el principio aparece como la sensación de ruptura en el mundo del protagonista y llega hasta la fragmentación psíquica y finalmente física de los personajes. El protagonista habla con nostalgia de un tiempo de unidad:

There is however, a remembrance of aerial forms – of spiritual and meaning eyes – of sounds, musical yet sad: a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow – vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist. (p. 643).

Este tiempo se contrapone al presente del relato, marcado por la desintegración y la enfermedad: "Disease – a fatal disease fell like

the simoon upon her frame; ... " (Poe, 643). En este ambiente, la atención enfermiza del narrador recae sobre los dientes de su prima,

Not a speck on their surface – not a shade on their enamel – not an indenture in their edges – but what that brief period of her smile had sufficed to brand in upon my memory. I saw them now even more unequivocally than I beheld them then. The teeth! – the teeth! – they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. (p. 646).

Las alocuciones sobre los dientes de Berenice se encuentra en contraste con sus labios siempre pálidos, finos y contraídos. Los labios aparecen como el marco de referencia de la muerte, como los labios de un cadáver o el cofre que debe abrirse para acceder a un tesoro. La obsesión con los dientes es una fijación con fragmentos del cuerpo que pueden conservarse independientemente de él, más allá del proceso de putrefacción. De igual manera, en diversos rela-

tos, el cabello ha sido sujeto de obsesiones, pues ambos son representantes inanimados de una persona. Al no estar sujetos a la decadencia son fragmentos ambiguos en sí mismos, se asocian a la muerte de un cuerpo pero se mantienen aparentemente incólumes. Vestigios de vida después de la muerte, estos restos plantean la posibilidad de una relación íntima con lo sobrenatural y son terreno fértil para la narrativa fantástica de estirpe siniestra. Louis Vax (1960, p.26), en su investigación *L'Art et la Littérature Fantastiques*, ya había señalado el privilegio que goza la parte por encima del todo como una de las características del relato fantástico.

Al final del relato de Poe, nos enteramos que Berenice yacía viva en la tumba. Un mayordomo entra a la habitación del protagonista:

He told of a wild cry disturbing the silence of the night – of the gathering together of the household – of a search in the direction of the sound; and then his tones grew thrillingly distinct as he whispered me of a violated grave – of a disfigured body en-

shrouded, yet still breathing – still palpating – still alive! (p. 648).

Al mismo tiempo se revela la violación del cuerpo de Berenice para arrancarle el objeto de la obsesión del protagonista: “thirty-two small, white, and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor” (p. 648). El deseo del narrador de poseer los dientes de su prima, probablemente como sustitutos de Berenice misma, se anuncia desde el principio de la enfermedad de ésta: “In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. For these I longed with a frenzied desire.” (p. 646). Cuando Berenice parece morir, el narrador sólo puede actuar en medio de un trance, bajo la condición de la amnesia, y como el frenesí de su deseo le revela la ruta de la naturaleza salvaje, al posesionarse de los dientes adquiere símbolo totémico (Paglia, p. 576). Los dientes, objeto de su deseo, simbolizan un objeto que lo completaría, los dientes son su completud y por lo tanto parte esencial de su ser, en este sentido es que se consideran símbolo totémico.

El efecto de los dientes de Berenice en el narrador – convertir al mundo en un objeto controlado o sea disminuir el mundo a dimensiones tolerables - presenta como beneficio aunado la posibilidad de controlar a la muerte. Al adueñarse de los dientes, venciendo a la muerte, venciendo a Berenice muerta, se adueña del mundo. Los dientes se encuentran asociados irrevocablemente con la violación y la muerte. Los labios pálidos y contraídos son violados para acechar al mundo desconocido de la muerte. Íntimamente ligados a la desintegración psíquica de los personajes, los límites entre la cordura y la locura, la vida y la muerte se encuentran transgredidos. Con estos quebrantamientos ocurre lo impensable: una apertura a un universo alterno, esencialmente diferente. Esto es precisamente lo que constituye la búsqueda de la narrativa fantástica.

El discurso fantástico en el romanticismo

Una idea romántica fundamental es la posibilidad de leer la naturaleza como símbolo de una instancia superior, no percibida de manera

natural sino por medio del arte o la mística. En el caso de la literatura, la distinción efectuada por los románticos entre el lenguaje cotidiano y el artístico favorece a este último como la clave que posibilita el acceso a un mundo arquetípico y a un conocimiento superior. El arma romántica por excelencia para acceder a tal conocimiento es la imaginación, pues al soltar amarras con la escueta realidad, la inteligencia penetra en un mundo simbólico y oculto más verdadero. Los románticos tienden a cuestionar los límites entre el orden real y el imaginario, pues la imaginación es el sendero para adquirir un conocimiento que trasciende el mundo y al lenguaje cotidiano, dando lugar al lenguaje artístico. En suma, la narrativa fantástica surge como el efecto de una premeditada confusión de fronteras entre la realidad y la imaginación. Gracias a la valoración del lenguaje artístico y la imaginación como herramientas de comprensión superior su creación es posible.

A principios del siglo XIX el romanticismo reviste a lo fantástico de un carácter decididamente místico convirtiéndose en la búsqueda de lo sublime. Sin embargo, conforme transcurre el siglo, el romanti-

cismo lentamente desfallece mientras la escuela realista toma la batuta. Pero los prodigios y los fantasmas del romanticismo insistirán en quedarse de diversas maneras dentro del propio realismo a través de nuevas estrategias narrativas.

El discurso fantástico es la mejor expresión de lo indecible en el sentido romántico. Lo indefinible, lo inexperimentado, lo impensable, todo aquello que al transgredir lo real y verosímil se convierte en apertura a lo desconocido y, por añadidura, al infinito, es la esencia de tal discurso. Esta tendencia pudo cristalizarse debido al lugar central que ocupó el símbolo durante esta época. En efecto, dado que el lenguaje artístico durante el romanticismo se concibió como la búsqueda de lo indecible, su abordaje era necesariamente un camino místico. Esto da lugar a la idea de una omnipotencia perceptiva y expresiva del lenguaje artístico, pues por una parte puede hacer una lectura simbólica de la realidad mientras por la otra este lenguaje presenta una expansión semántica inagotable que sería característica de la composición estética (Jordan, p. 78-79). En la búsqueda de esta composición el escritor romántico de textos fantásticos da por

sentada la realidad de fenómenos sobrenaturales, los cuáles estimulan al espíritu humano conduciéndolo a verdades inasequibles en el mundo cotidiano.

En la indagación de la naturaleza simbólica del mundo, los románticos apelan a una temática cristiana de oposiciones y con ello ponen de manifiesto aspectos conflictivos y aun violentos dentro del cristianismo (Abrams, 1973). Pero no son las Sagradas Escrituras la única fuente para la inspiración romántica, sino que, tal búsqueda mística también abreva del mundo de lo mágico y lo oculto. La magia culta, como cosecha de la reflexión filosófica y metafísica en contraste con la popular, se ha expresado desde los primeros siglos de nuestra era y arriba al siglo XIX revestida por diversas formas de ocultismo. La magia popular ha acompañado casi siempre de manera soterrada a la cultura cristiana, particularmente representada por la bruja de perfil anónimo (Chaves, 1996, p. 298). Durante el romanticismo se debilitan las fronteras entre magia culta y popular de tal manera que se ponen al alcance de los lectores conocimientos antes reservados a unos cuantos. Se subvierte también la división de gé-

nero que asignaba la alta magia a los hombres y la baja a las mujeres. Un reflejo de esta situación se observa en el cuento "Ligeia" de Poe quien, lejos de una vulgar hechicera, es poseedora de un conocimiento esotérico antiguamente reservado a los hombres:

I saw not then what I now clearly perceive, that the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding; yet I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself with a child-like confidence, to her guidance to the chaotic world of metaphysical investigation... (p. 657)

Por otro lado, durante el mismo siglo XIX, con el movimiento romántico resurgió un interés ancestral por unir ciencia, poesía y religión. Tal esfuerzo romántico tuvo como principal influencia al ocultismo, derivado no sólo de tradiciones de añeja raigambre, como la magia renacentista, sino también, de aproximaciones del siglo XVIII, como el martinismo y la masonería (Chaves, p. 298). Como ejemplo podemos citar a Coleridge, de quien se sospecha influencia de los cabalistas, de Bruno y de Swedenborg (Paglia, 318). A pesar

de que Coleridge pretendía resguardar los valores de la cultura judeocristiana, su reflexión literaria sobre el mundo se alcanzó gracias a la integración de corrientes ajenas a la dogmática Cristiana. En este sentido es posible hablar de una reunión pagana de hermetismo, alquimia y astrología. En una de sus obras fundamentales, "Christabel", Coleridge define la imaginación a través de la vampira Geraldine quien se otorga por su propia voluntad la existencia y nace de las tinieblas.

Al proponer la creación y la exploración de otros mundos, la narrativa fantástica da lugar a una tensión entre lo aparente o conocido y lo oculto o ignorado, es decir entre lo propio y lo ajeno, entre lo semejante y lo otro. Esta tensión florece en la dicotomía entre realidad y ficción. Es así que, a pesar de la esencia ficticia de cualquier relato, existen textos cuya meta es la copia de la realidad con la mayor fidelidad posible y otros en donde la meta es crear "otra" realidad dentro de la realidad cotidiana.

La narrativa fantástica se erige como una exploración *sui generis* de la ficción pues explora la esencia de la ficción dentro de ella

misma. A pesar de sus diferencias, en *El Señor de los Anillos* de Tolkien o en *Las Crónicas de Narnia* de C. S. Lewis se crean mundos imaginarios coherentes, regidos por leyes distintas que al fin y al cabo se encuentran presentes, se hacen explícitas y son tácitamente aceptadas. En contraste con estos mundos separados y acabados, la narrativa fantástica parte de la realidad conocida, pero es precisamente ésta la que violenta. En contraposición a la obra Tolkien o de Lewis, la narrativa fantástica no presenta mundos con leyes distintas, tácitamente aceptadas, sino que se desarrolla en el centro de la vida cotidiana, rompiendo sus reglas sin ninguna explicación.

Uno de los primeros textos pertenecientes a esta narrativa es *El Diablo Enamorado* de Jacques Cazotte, publicada en 1776, en donde Álvaro, un capitán de la guardia del rey de Nápoles, refiere su vida como lo más normal y comúnmente esperado para la época "...hacíamos mucha vida en común, como camaradas y como jóvenes, es decir, mujeres y juego, hasta donde nos alcanzaba la bolsa..." (Cazotte, 1998, p. 5). Sin embargo, una noche de juerga la conversación recae sobre los cabalistas y desde ese momento Álva-

ro se introduce en un mundo prodigioso en donde conoce a Biondetto, un paje que al paso del tiempo se muestra como Biondetta, fiel enamorada de Álvaro. Esta inusual transformación no será la última pues cerca del final del relato Biondetta revela su verdadera y siniestra identidad:

No, no – contestó vivamente -, Biondetta no debe bastarte: ese no es mi nombre: tú me lo pusiste: me halagaba; lo llevaba con placer; pero es necesario que sepas quién soy...Soy el diablo, mi querido Álvaro, soy el diablo... (p. 97).

Esta Biondetta-diablo se presenta como principio de concupiscencia y placer:

Ingrato, pon la mano en este corazón que te adora; que el tuyo se anime, si es posible, con la más ligera de las emociones que sensibilizan el mío. Deja correr por tus venas un poco de esta llama deliciosa que arde en las mías...dime, por fin, si te es po-

sible, pero con tanta ternura como la que yo siento por ti: <Mi querido Belcebú, te adoro>. (p. 97)

El relato es entonces una historia situada en la vida cotidiana: el ejército, los viajes, las comidas y los vestidos son propios de la época. Sin embargo, a partir de la relación del protagonista con los misterios cabalistas, se presentan personajes y hechos sobrenaturales propios de la narrativa fantástica. En un principio estos personajes y hechos no parecen extraños, sin embargo, a lo largo del transcurso del relato van develando su verdadera y diabólica identidad. El mundo de prodigios y fantasmas invade al mundo cotidiano rompiendo sus barreras establecidas o supuestas con seres y hechos que no tienen “correlato en la esfera de lo real” (Jordan, 1998, p. 75). Es por esto que en unas ocasiones nos resultan potencialmente peligrosos y en otras cuestionan los límites de la realidad conocida. El fenómeno de lo fantástico surge cuando la imaginación produce un hecho insólito que rompe con las barreras de lo cotidiano como la revelación de Biondetta como Belcebú. La alteridad se representa por una mujer que esencialmente es el diablo, una de las múltiples

ocasiones en las que veremos a la mujer como representación de la alteridad diabólica.

Letras fantásticas: romanticismo y realismo

Durante el romanticismo existió una gran valoración de la imaginación debido a su capacidad de trascender la realidad cotidiana y ponerse en contacto con una forma superior de conocimiento. El nacimiento de la narrativa fantástica se da, entonces, en medio de una premeditada confusión de fronteras entre la realidad y la imaginación. La confusión favorece a la última, debido a la capacidad creativa que el romanticismo concede al imaginario y al talento del lenguaje artístico para descubrir un mundo sobrenatural. Sin embargo, al privilegiar la imaginación y sus productos, lo hace a expensas de su tácita antinomia con el concepto de realidad prevaleciente. La conexión entre ambos mundos - el de la imaginación y el de la realidad - no depende del azar sino del carácter simbólico del lenguaje y de la predisposición del lector a asumirlo o no como medio de expresión

de lo inefable (Jordan, p. 46). La narrativa fantástica romántica acen-
túa la tensión entre la representación literal y la simbólica, haciendo
de ello el eje de su universo.

Lo fantástico en los autores románticos como E. T. Hoffmann surge de la imposición de la interpretación simbólica sobre la referencial (Jordan, p. 49-50). En la narrativa fantástica se atribuye al lenguaje artístico una capacidad de revelación mística. Entonces el texto fantástico romántico es el ámbito en el que el símbolo intensifica su ubicuidad y su capacidad de revelar de verdades furtivas (Jordan, p.81). Durante el romanticismo se plantea y fomenta la existencia de mundos paralelos y de otras realidades, lo cual privilegia a la imaginación como una facultad que permite el acceso a una realidad distinta. El romanticismo, en tanto origen de la narrativa fantástica, concede al lenguaje una capacidad inherente de trascender el marco de lo sensible (Jordan, 1998, p. 23). Como ejemplo de ello podemos citar estas líneas de Hazlitt, muy cercanas al pensamiento de Coleridge:

The imagination is that faculty which represents objects, not as they are in themselves, but as they are moulded by other thoughts and feelings into an infinite variety of shapes and combinations of power. (Hazlitt en Abrams, 1971, p. 179)

Ahora bien, mientras que para el romanticismo la meta fue justificar lo imaginario al mismo nivel que lo real y abolir la frontera entre ambos, el transcurso del tiempo marcaría una diferencia diametral en la manera de considerar este lindero. A mediados del siglo XIX surge en Francia la escuela realista como una reacción contra el romanticismo. La oposición entre el mundo real y el imaginario se marca rígidamente al ser presentados ambos como antitéticos (Jordan, 1998, p. 76).

La llegada y el florecimiento del positivismo a raíz de la obra de Auguste Comte, implica mantener a la imaginación como un rehén de la realidad cuantificable, pues ésta es el valor máximo para entender el mundo. Para el positivismo la naturaleza puede explicarse por medio de principios mecánicos, mensurables y "objetivos". Esto se hace ostensible en la exigencia de una descripción precisa y en la

posibilidad de verificación en casi todas las disciplinas del pensamiento. Bajo la influencia del positivismo la literatura se entrega a la tarea de representar al mundo de manera inteligible, lógica y “objetiva”. Este énfasis responde a un cambio en la perspectiva del mundo y del conocimiento fundamentada en la convicción de la inteligibilidad de la naturaleza. Ejemplos distintivos de esta pauta literaria son algunas obras de Balzac, Flaubert o Tolstoi. Estos autores destacan la necesidad de ser fiel hasta las últimas consecuencias a la naturaleza observable y la verosimilitud del texto lo impregna de realismo.

Como consecuencia de este movimiento, la configuración de la narrativa fantástica sufre una verdadera conmoción en relación con su intenso desarrollo durante el romanticismo. A partir del movimiento realista, la narrativa fantástica necesitará otros artificios para sobrevivir. El realismo manifiesta una intención de legibilidad, necesita la explicitación de la motivación de los personajes para lograr una configuración del mundo acorde con la realidad extratextual (Jordan, p. 92). En lo relativo a la narrativa fantástica se exige tanto la reducción de mundos posibles a mundos empíricamente verificables como la explicación psico-física de los fenómenos. La

la explicación psico-física de los fenómenos. La dificultad de representar lo fantástico ante las restricciones de la verosimilitud realista llevan a la narrativa fantástica a un extremo subversivo dentro del cual el artificio por excelencia será el disimulo. Al encontrarse acorralado contra la pared, el verosímil fantástico de vertiente realista efectúa dos movimientos al parecer antitéticos. Por una parte traza con precisión la demarcación mundo real/mundo sobrenatural. Por otra utiliza esta demarcación para enfatizar el carácter anormal del fenómeno que expresa, destaca el carácter ilusorio al configurar lo fantástico y lo convierte en fenómeno subjetivo digno de interpretaciones racionales. La afirmación del mundo real es, paradójicamente, necesaria para mostrar con toda desfachatez un mundo sobrenatural aparentemente sojuzgado a la realidad que traiciona. El relato fantástico se convierte entonces en un relato de acontecimientos excepcionales de carácter subjetivo. Una de sus artimañas es banalizar la experiencia fantástica y equipararla al presentimiento, impulso, o bien al capricho.

Si queremos expresarlo desde el punto de vista de la verosimilitud, diremos que el verosímil fantástico utiliza el verosímil realista para imponerse a él en un juego de sumisión y contravención.¹ Así consolida la noción de una realidad distinta: las experiencias subjetivas son otras realidades, opuestas a la empírica.

En las próximas secciones se ejemplifican y exploran más a fondo estas dos vertientes de lo fantástico.

Siluetas fantásticas durante el romanticismo: *El Mayorazgo* de Hoffmann

Acompañando al romanticismo naciente, las temáticas del mito, la religión y la ciencia se encuentran en el centro de la creación lite-

¹ Se hablará de verosimilitud "de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad". El término verosimilitud se ha debatido desde Aristóteles hasta el momento actual, para resumir lo que a este texto se refiere lo trataremos como la definición antes expuesta, de Tzvetan Todorov.

raria desde finales de siglo XVIII hasta principios del XIX. El mito del ser humano caído de un estado primordial y su posterior búsqueda para recobrar su integridad perdida, es un tema característico del romanticismo (Abrams, p. 155). Este mito tiene raíces en el *Symposium* de Platón, en el gnosticismo, el neoplatonismo y en los misterios órficos. El mito ha sostenido la doctrina de la perfección como unidad y el curso cósmico desde el Uno y Bueno hasta la multiplicidad y de nuevo la reintegración del Uno. Los románticos retoman la tradición gnóstica y su énfasis en el poder del conocimiento esotérico. El camino de búsqueda de la sabiduría sirve para dramatizar la búsqueda de un nuevo hogar intelectual, social y político en una época de crisis. La idea fundamental de lo Uno como lo bueno y lo Múltiple como lo malo, que es característica del romanticismo, proviene probablemente de la recreación de este mito. En este contexto, la alteridad en tanto principio de multiplicidad es esencialmente demoníaca.

Como ha señalado Abrams, una tendencia del romanticismo fue enfocar la temática cristiana en sus aspectos binarios más con-

flictivos y violentos como son: destrucción/creación, infierno/cielo, exilio/reunión, muerte/resurrección. La temática cristiana se vió rebasada por influencias externas, fundamentalmente herméticas, alquímicas y astrológicas. La búsqueda de los románticos en el mito y la religión dio lugar a la tendencia de naturalizar lo sobrenatural y humanizar lo divino. Los románticos buscaron interpretar la historia e influir sobre el destino humano, así como conservar los modelos de experiencia y los valores de la herencia religiosa emocional e intelectualmente pertinentes a su época. Todo esto estuvo inscrito en una revuelta contra el racionalismo de la Ilustración, al cual consideraban seco y limitado. Los románticos trataron de encontrar el Paraíso Perdido al iluminar la sinrazón del ser humano.

La estética romántica de naturalizar lo sobrenatural otorga a lo imaginario una ontología privilegiada. La imaginación se transforma en poder creativo por medio del cual la mente penetra la realidad y es capaz de leer a la naturaleza como un símbolo de algo que no es percibido directamente. De ahí que el arte, creación por excelencia de la imaginación, se considere divino y un medio de acceso a una

realidad superior. La naturalización de lo sobrenatural se refleja plenamente en la capacidad mística que los románticos confieren al lenguaje simbólico artístico. Ejemplo de ello es el artificio de señalar la analogía entre lo sobrenatural y lo natural, alternándolos.

El mayorazgo, de E.T.A .Hoffmann, publicado en 1817, presenta unidos ineludiblemente a lo natural y lo sobrenatural. El protagonista Teodoro y su tío del mismo nombre, viajan al castillo del barón de R.... Desde la primera noche de estancia perciben un fantasma. Teodoro sólo llega a escucharlo, mientras que el tío lo ve, aunque en sueños. Al mismo tiempo se presenta la narración del enamoramiento de Teodoro hacia Serafina, la esposa del barón de R.... Los paralelismos entre la aparición del fantasma y el enamoramiento de Teodoro, ocurren como una estrategia para equilibrar ambos fenómenos y concebir la aparición del fantasma en la misma balanza que el enamoramiento de Teodoro: fronteras prohibidas cuya trasgresión podría dar lugar a la destrucción del protagonista. Podríamos pensar que la narración tiende a equiparar ambos acontecimientos como expresión simbólica, en este caso de la escritura. Por una parte se

exalta el acontecimiento de orden normal, mientras por otra se “normaliza” lo fantástico (Jordan, p.83). Ambos dan lugar a la expresión de un ambiente de inestabilidad emocional, que no se restringe a Teodoro, sino que impregna todo el relato. Los personajes se encuentran también tratados de acuerdo al código romántico, pues el protagonista y su tío tienen el mismo nombre y ocupación, y parecen complementarios ya que uno ve y el otro escucha al fantasma:

Has de saber que yo también soñé lo mismo que tú estabas viendo. Estaba sentado como tú – así me lo parecía- delante de la chimenea, en una butaca, y lo que a ti se te representó por medio de ruidos lo vi yo claramente con los ojos de la inteligencia. Sí, vi al monstruo que entraba, que se deslizaba lánguido hacia la puerta tapiada, que arañaba en la pared desesperadamente hasta saltar sangre de las rotas uñas, que luego se marchaba hacia abajo, sacaba el caballo de la caballeriza y luego lo volvía a dejar en ella. (p. 154-5).

A pesar de ser percibido por ambos personajes, el tío es el único con poder sobre el fantasma:

- ¡Daniel! ¡Daniel! ¿Qué haces aquí a estas horas?

Oyóse un grito terrible y tristísimo y un golpe sordo como si hubiera caído al suelo un cuerpo pesado.

Busca piedad y consuelo en el trono del Altísimo; allí está tu sitio. Sepárate de la vida, a la que ya no puedes pertenecer...

Así habló mi tío, en el mismo tono de antes, y me pareció que en el aire se cernía un murmullo que se perdió en el rumor de la tormenta que en aquel momento comenzaba a estallar. (p. 155)

El personaje del tío se comporta como doble complementario del narrador pues tiene la capacidad de controlarlo cuando tiende a cometer transgresiones peligrosas:

¿Qué tienes tú que ver con la esposa del barón? ¿Quién te da derecho a presentarte como un entremetido donde no te viene

ni te va y donde nadie te llama? ¿Quieres hacer de enamorado a la hora seria de la muerte? (p. 166)

Cuando se acerca el clímax de la historia, Teodoro, afectado tanto por el fantasma como por el amor, se encuentra en un estado de agitación intensa. Entonces, su tío dispone su partida.

Serafina, la baronesa, se presenta como la antítesis del fantasma, pues como su nombre lo indica, es luz angelical, mientras el fantasma representa algo diabólico y oscuro. De manera apropiada para el romanticismo, Serafina muere y aparece como triunfadora de esta batalla con la oscuridad:

- También a la baronesa, a la mujer encantadora, la ha perseguido el espíritu del mal que reina en el castillo. Dos días después de que nosotros abandonamos el castillo de R... dispuso el barón un paseo en trineo. El mismo guiaba el de su esposa; pero cuando iban por una cuesta del bosque los caballos se encabitaron poseídos de repentino terror y se lanzaron en ca-

rrera vertiginosa. - ¡El viejo..., el viejo nos sigue!- exclamó la baronesa aterrada.

En el mismo momento fue despedida con violencia del trineo. Encontróse sin vida...El barón no se consuela, sólo la muerte le dará la tranquilidad que necesita... (p. 190)

La muerte de la baronesa en un accidente se presenta como un esfuerzo de equilibrar la naturaleza y lo sobrenatural que es el triunfo del fantasma en la vida del barón R...

Con este ejemplo es posible resumir algunas características de lo fantástico romántico. Esta narrativa se presenta como una manifestación inequívoca de la existencia de mundos que no pertenecen al dominio de lo empírico sensible. Estos mundos poseen una realización simbólica que se muestra precisamente por la elaboración creativa de los componentes imaginarios. Por una parte, Teodoro enamorado se comporta como alma en pena, como símil del fantasma, reuniendo dos mundos extraños entre sí. Por otra, tanto el trato con el fantasma como el amor adúltero se presentan como fronteras prohibidas. En medio del delirio amoroso de Teodoro éste escucha:

“No te adelantes un paso más! ¡Vas a caer en el abismo del mundo invisible!” al parecer murmullos de voces fantasmagóricas. Así el texto presenta una exaltación del acontecimiento de orden normal: el enamoramiento. La aparición del fantasma y la obediencia que debe al tío de Teodoro, ayudan a “normalizar” lo fantástico: aparece un fantasma pero puede ser manejado por uno de los vivos. Cuando lo sobrenatural se contempla como algo natural se habla de la naturalización de lo sobrenatural. En esta naturalización, se lleva a cabo la expresión de la fe del romántico en la capacidad representativa del lenguaje artístico. El escritor romántico de textos fantásticos asimila el mundo sobrenatural al mundo simbólico de la escritura. La estética del lenguaje artístico se logra a través de una expansión semántica, la cual a su vez revela un mundo misterioso, simbólico y lleno de verdades encubiertas.

Trazos fantásticos de estirpe realista: La Venus de Ille

Como ya se ha mencionado, el afán realista de comprobación y verificación ayudó a agudizar la dicotomía real/ fantástico, que durante el romanticismo confundía sus linderos. Se creó entonces un partaguas, consolidando las disparidades entre la narrativa realista y la narrativa fantástica. Se vislumbró entre ellas diferencias impecables que delimitaron sus alcances: la narrativa fantástica de vertiente realista y el realismo (Jordan, 1988, p. 23). La narrativa fantástica de vertiente realista tiene que vivir en una época en donde la imaginación está de capa caída y adopta algunas estrategias para sobrevivir. Una de ellas es precisamente el uso de una escritura singular de estructura paradójica. Esta se presenta cuando un texto elaborado según los cánones del realismo, articula un evento extraordinario que cuestiona fugazmente a la propia realidad. Para clarificar de manera somera la diferencia entre la narrativa realista propiamente dicha y la narrativa fantástica de vertiente realista podemos comparar el carácter descriptivo de *Escenas de la vida de provincia* de

Honoré de Balzac con él de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. Mientras en el primero el texto se vierte en un lenguaje que ofrece una información concreta y sin ambigüedad, ejemplificando la capacidad inmanente y descriptiva que el realismo le confiere al lenguaje; en el segundo la descripción no permite aclarar el origen de la experiencia paranormal que presenta. Es un relato fantástico de corte realista en donde la ambigüedad desemboca en un desenlace indefinido. Al final del texto la ambigüedad resalta la incertidumbre del origen de un fenómeno que bien puede ser delirio de la institutriz o cuestión de fantasmas malvados. Podemos recordar la pregunta de la institutriz casi al final del relato: "¿What were these things?" (James, p. 198), como una pregunta que marca la indeterminación del texto.

En la narrativa de raigambre realista la idea de lo fantástico como la posibilidad de otros mundos posibles se asocia a demostraciones negativas de la imaginación como la locura, la superstición o bien a sofisticadas aplicaciones de descubrimientos científicos (Jordan, p. 25). Podemos pensar estos derroteros como estrategias de

sobrevivencia de la narrativa fantástica durante el movimiento realista. Cuando el realismo se impuso, el relato fantástico debió proporcionar explicaciones racionales a situaciones cuyo desenlace presentaba un desliz inquietante en los acontecimientos. Como ejemplos de este tipo de narrativa podemos citar dos relatos de Edgar A. Poe, "The Tell-Tale Heart" y "The Black Cat". En el primero, ya mencionado, un narrador demente relata el asesinato cometido contra de un viejo. La razón para asesinar al anciano era el color y la forma de uno de sus ojos:

I think it was his eye! One of his eyes reembled that of al vulture-a pale blue eye, with a fil over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold... (Poe p. 303).

A pesar de llevar a cabo el asesinato y estar a punto de salir airoso del interrogatorio policiaco, el asesino, que, durante todo el relato habla de su hipersensibilidad auditiva, se delata en un acto de desesperación, pues a pesar de haber descuartizado al cadáver escucha los latidos del corazón del muerto,

¡Villains! I shrieked, dissemble no more! I admit the deed! -tear up the planks! - here, here! - it is the beating of his hideous heart! (p. 306).

Curiosamente ni la demencia del asesino, ni el origen del asesinato disminuyen el aspecto siniestro de un crimen sin razón. Este aspecto se ve subrayado por el desenlace fantástico de un cuerpo despedazado con un corazón que late. Este fenómeno extraordinario se presenta como un desliz en la secuencia de los acontecimientos. A pesar de la explicación racional de la locura, el desenlace permite un momento de indeterminación suficiente para lograr el impacto de una imagen siniestra.

De la misma manera, en "The Black Cat" publicado por Edgar A. Poe en 1833, el protagonista de la historia, un alcohólico que abusa de sus seres cercanos y de sus mascotas, detalla un relato siniestro y fantástico. Esta narración no se agota en el alcoholismo, a pesar de ser causa aparente de las desgracias descritas. El efecto siniestro surge en la actitud de creciente maltrato del protagonista hacia los seres vivos que lo rodean. No descansa al sacarle un ojo a

Plutón, el gato que su esposa le regalara en otro tiempo; sino termina ahorcando a la mascota y matando a su esposa. La razón aparente de este asesinato es la actitud de la mujer. Esta trató de impedir que el protagonista masacrara a un segundo gato, curiosamente muy parecido a Plutón. Sin embargo, el horror no concluye con el asesinato, sino que continúa con el empalamiento de la mujer y el subsecuente descubrimiento del cadáver por la policía. De la misma manera que el protagonista de *The Tell-Tale Heart*, el de este relato logra engañar a la policía, casi hasta el último minuto. Cuando la policía salía de su casa se ve perdido, aparentemente por un error de conducta:

through the mere frenzy of bravado, I rapped heavily with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brickwork behind which stood the corpse of the wife of my bosom. (p. 230).

Desde el fondo de la tumba improvisada se escuchó un sollozo inhumano,

...a cry, at first muffled and broken, like a sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, an continuous scream, utterly anomalous and inhuman... (idem).

Procedieron entonces los policías a derribar la pared detrás de la cual encontraron el cadáver putrefacto de la esposa con el gato sentado en su cabeza. El alarido del gato entregó al protagonista a la policía y posteriormente a la horca. El gato negro aparece dentro de la tumba improvisada y la explicación racional es que el protagonista lo había encerrado junto con el cadáver. Sin embargo, este gato también se puede plantear como un sustituto fantasmagórico de Plutón por sus peculiaridades. En primer lugar era tuerto, al igual que Plutón, que quedó tuerto a manos del protagonista en un raptó de ira. En segundo lugar presentaba una marca en el cuello, semejante, a la que en Plutón efectuó el lazo del cuál lo colgó el protagonista. A pesar de que el alcoholismo se presenta en repetidas veces como causante de las desgracias del protagonista, esta explicación queda corta y se presenta un efecto siniestro. Los sucesos escapan en varios momentos al mundo de la lógica y la confirmación y pre-

sentan una ambigüedad interpretativa que es esencial en el relato fantástico.

Para la narrativa fantástica de vertiente realista la percepción del mundo sensible se convirtió en uno de sus temas favoritos por partida doble: en primer lugar por la importancia concedida a la percepción y en segundo por ser una estrategia adecuada para rebatir la reducción de mundos posibles a mundos empíricamente verificables. Así pues, uno de los rasgos fundamentales del relato fantástico de corte realista en el siglo XIX es la puesta en escena de alteraciones perceptivas (Jordan, p. 19) tanto físicas como psíquicas. Los relatos sobre el cuerpo fragmentado y la locura hacen aparición con toda su fuerza para lograr su inscripción en una pesquisa sobre la alteridad.

La Venus de Ille

“La Venus de Ille” de Prospero Mérimée, publicada en 1837, es un relato donde el narrador inserta una constante ambigüedad en la

interpretación de los eventos. Se logra este efecto por medio de la vacilación que proporciona la yuxtaposición entre un verosímil fantástico sugerido y un verosímil realista explícitamente enunciado. En un principio, se trata la existencia de una estatua como objeto inanimado, lo más corriente y conocido para todos, sin embargo a medida que avanza el relato, el autor realiza un sabotaje sobre la certeza de una estatua como objeto inanimado. Ante el lector aparecen indicios que hacen dudar de la percepción e interpretación de los hechos relacionados con la estatua. El relato arranca con algo muy natural, la visita de un arqueólogo – el narrador - a un anticuario muy distinguido para ver una estatua de Venus aparecida en el terreno del segundo. La aparición de la estatua genera en la gente desconcierto y enojo: “Si fueses mía te rompería el pescuezo.” “...a Esteban se le rompió la lima tratando de rayarla”; “Si yo tuviese aquí mi cortafríos, en un dos por tres le habría hecho saltar esos ojazos blancos...” (p.12). El narrador en un primer momento explica racionalmente una serie de eventos interpretados por el pueblo como fantásticos. Por ejemplo: la piedra que vuelve a golpear a quien la ha lanzado, sólo rebotó; o la fractura de la pierna de un campesino fue

rebotó; o la fractura de la pierna de un campesino fue únicamente un accidente. Sin embargo, entremezcla en el relato opciones fantásticas como el decir sobre la estatua: "¡Cuanto compadezco a sus amantes! Debió complacerse en hacerles morir de desesperación." (p. 15).

Las cosas se complican. En casa del anfitrión hay boda. El novio, Alfonso, hijo del anticuario, es un hombre sin sensibilidad a los ojos del narrador. Este hombre, infatigable pelotari, no puede evadir un reto a jugar el mismo día de su boda. Durante el juego debe dejar el anillo de boda para poder jugar con mayor tino y lo deja justamente en el dedo de la estatua de Venus. Por la noche, Alfonso le confiesa al narrador acerca de la sortija:

No, me ha sido imposible sacarla del dedo de esa endiablada Venus.

-¡Tonterías! Seguro no la jaló con suficiente fuerza.

-¡Sí, sí...pero la Venus...apretó el dedo. (p. 31)

Alfonso le pide al narrador que vaya a investigar a la Venus para saber si hay algún mecanismo secreto que dé lugar al fenómeno que le preocupa. Sin embargo, el narrador aunque accede en principio, inmediatamente después rechaza la posibilidad de ser testigo del fenómeno sobrenatural:

Sería muy tonto de mi parte ir a comprobar lo que me cuenta un hombre ebrio. Quizás Alfonso ha querido jugarme una broma pesada para hacer reír a estos honrados provincianos. De salir, lo menos que podrá sucederme es quedar empapado de lluvia hasta los huesos y agarrar un resfriado. (p. 32)

A la mañana siguiente se descubre la muerte de Alfonso. Al parecer la joven esposa declaró que la Venus mató a su marido:

Volvió entonces la cabeza...y vio, dice, a su marido de rodillas cerca de la cama, con la cabeza a la altura de la almohada, envuelto entre los brazos de una especie de gigante verduzco que lo apretaba con fuerza. Dice - y la infeliz me lo ha repetido

veinte veces -, que reconoció...¿adivina a quién?...a la Venus de bronce, a la estatua del señor de Peyrehorade, a la diosa con la que sueña toda la gente de la región desde que fue descubierta. Pero continuó con la declaración de la pobre loca... (p. 37)

Esta es una estrategia de desvalorización de lo fantástico, pues el acontecimiento prodigioso se explica como el delirio de una loca. A pesar de esta táctica, la interpretación de los hechos puede ser vista desde la perspectiva fantástica, pues la justificación racional presentada en voz del narrador, se vuelve artificiosa. La solución sobrenatural responde con mayor claridad a los acontecimientos que todas las soluciones lógicas propuestas a lo largo del relato. Sin embargo, tanto la interpretación fantástica como la realista están rodeadas de ambigüedad.

En suma, el relato fantástico de vertiente realista enmascara en la incertidumbre su categoría polémica respecto a las disposiciones de configuración de la época. Lo fantástico romántico no presenta ambigüedad, mientras que lo fantástico de vertiente realista se aco-

ge a ella para poder existir. La estrategia central de lo fantástico de vertiente realista es desfavorecer a lo sobrenatural, enmarcarlo como inverosímil pero al mismo tiempo conferirle la ambigüedad que imposibilita su clasificación en un orden determinado. (Jordan, p.106)



Lilith.

John Collier, 1887.

The Atkinson Gallery

CAPITULO III

La mujer como objeto siniestro en la literatura del siglo XIX

Lo fantástico y lo siniestro

En este capítulo trataremos de profundizar la relación entre la alteridad siniestra y la mujer en la literatura del siglo XIX. Trataremos, además, someramente cómo, a partir de la literatura finisecular, diversos fenómenos sociales relacionados de manera intrínseca con los derechos y obligaciones de cada género dieron lugar a una perspectiva fundamental en la concepción de la mujer como objeto siniestro.

Del siglo XV hasta el XVI se produjo en Occidente una revolución en el conocimiento. Varios de los saberes de las épocas posteriores se vieron rebasados por descubrimientos de gran magnitud, como la relación entre la tierra con respecto al universo, la concep-

ción generalizada de la tierra redonda y la reforma religiosa. Durante esta serie de conmociones renacentistas nace la literatura moderna. Desde aquel tiempo la realidad cobró la característica de ser relativa. La literatura moderna, crea un héroe distinto al mítico: un héroe novelesco. La posibilidad de crear un héroe heterogéneo, paródico o trágico, supone una literatura que reconoce las dimensiones de su realidad con respecto a la realidad del mundo: una literatura con conciencia de la complejidad del mundo. (Bravo, p. 47) Antes de esta literatura todo héroe era mítico.

Como ejemplos de la configuración del héroe novelesco se pueden citar obras como *Gargantúa y Pantagruel* de Francois Rabelais en 1532; *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes en 1615; y *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne escrito entre 1760 y 1780.

Con el nacimiento de la literatura moderna durante el Renacimiento, el hecho literario toma conciencia tanto de la creación de "otra" realidad sin verificación posible como de la dicotomía realidad/ficción a la que tal creación da lugar. A partir de entonces el su-

ceso literario reflexiona sobre sí mismo imbuido por esta dicotomía, cuestiona la formación misma del concepto de realidad. Esta reflexión supone la puesta en escena de la alteridad, ya sea para profundizar en ella o anularla, para subordinarse a ella o bien reflejarla. Estas posibilidades no se transforman hasta el siglo XIX, cuando romanticismo y realismo comparten diversas formas de narrar, las cuáles van a configurar la estética de lo "otro". El sueño, lo sobrenatural, la locura y el misterio se constituyen como las obsesiones del siglo XIX, asentadas en la aparente dualidad de la vigilia, la normalidad y la cordura.

La alteridad, ha sido abordada desde varias perspectivas. Para algunos estructuralistas como Levi-Strauss, es un fenómeno íntimamente relacionado con los procesos ideológicos intrínsecos a cada cultura pues la consolidación de los procesos simbólicos de una cultura parten de estructuras binarias de sus elementos. Lo que para una cultura es aceptable e interior, debe separarse de lo inaceptable y extraño, ya sea interior a la cultura o exterior a ella. Ejemplos de ello son lo crudo y lo cocido, lo prohibido y lo aceptado, lo sagrado y

lo profano. Un ejemplo muy claro es el de la locura. La locura es la historia de lo otro, de lo extraño, que se distingue de lo cotidiano y normal. En este sentido también se puede afirmar que si el bien es la identidad, la diferencia es el mal. Ya Foucault afirmaba que la alteridad puede interpretarse como una alternativa intrínseca a los procesos de identidad propios de toda cultura, procesos que tienden a estar enmascarados puesto que se marginan de los límites que la cultura misma esta dispuesta a aceptar. Así, la cultura tiende a interpretarse cuerda y por lo tanto la locura debe mantenerse enmascarada. Entonces, aunque la alteridad no es un fenómeno privativo de la literatura, podemos pensar que se convierte en una de las formas privilegiadas de indagar y expresar la alteridad propia de toda cultura. (Foucault, 1979)

El romanticismo fue un caldo de cultivo inmejorable para la búsqueda y expresión de todo lo relacionado con la alteridad. Al nutrirse de lo oculto, se mantiene en estrecho contacto con la dualidad, puesto que lo oculto siempre está vinculado a lo aparente. El sustento del romanticismo es lo diferente y lo otro hasta el grado de pre-

sentarlo como una propuesta estética coherente. En este sentido el romanticismo es el verdadero iniciador de la estética moderna debido a la conciencia que tiene de su arraigo en la dualidad y las tinieblas interiores. Baste recordar la importancia del sueño, no sólo como un *leitmotiv* dominante en gran número de obras románticas, sino como modelo de creación poética (Béguin, 1996, p. 198). Lo desconocido, las tinieblas interiores o los deseos inconfesables se expresan para tratar la alteridad en la producción romántica. La alteridad en esta literatura cuestiona los límites de la realidad y la ficción y da lugar a lo fantástico como una de sus expresiones máspreciadas. En efecto, en lo fantástico la razón queda sobrepasada por la creación de otras lógicas de tiempo, espacio y causalidad. En suma, lo fantástico es la propuesta estética propia del romanticismo y está intensamente ligado a una reflexión sobre la constitución no sólo de la ficción, sino del propio mundo.

Si convenimos con las diversas expresiones de filosofía religiosa, en que el bien es la búsqueda de la identidad del sujeto, que es todo aquello que tiende a la unidad del ser humano, entonces, por el

contrario el mal es la expresión de una escisión que tiende a eliminar tal identidad (Bravo, 1988, p. 75). La producción de lo fantástico escenifica el mal, entendido no en su sentido moral sino cómo todo aquello diferente, como lo "otro" y la alteridad. A pesar de las importantes aportaciones de varios teóricos como Callois y Vax, en referencia a lo fantástico siempre existen tinieblas en la íntima relación entre lo fantástico y lo siniestro. Siguiendo las directrices abiertas por Bravo (1988, p.39) tomaremos en cuenta el estudio *Lo siniestro* de Freud y trataremos de hacerlo compatible con desarrollos posteriores del psicoanálisis en referencia a la feminidad.

De la misma manera que lo fantástico cuestiona la realidad, lo siniestro indaga sobre ciertos aspectos en la conformación del aparato psíquico. La manifestación de la angustia ante ciertos hechos como la aparición del mal, la invasión de la realidad por hechos inesperados e increíbles o la presencia de un doble instaura la posibilidad de reconocer una creencia o moción reprimida. El reconocer al mal dentro de uno mismo es sin duda angustioso. La presencia de incertidumbre en cuanto a percepciones básicas como la identidad

de los otros ocasionó en varios pacientes de Freud, como la famosa Dora, una angustia asociada a la represión. En la percepción de dualidades básicas como la vida y la muerte, el original y la copia, la integridad y la fragmentación, la convicción de un mundo concreto y conocido flaquea y aparece la zozobra ante lo inaprensible: lo siniestro. De esta manera lo fantástico, expresado en su aspecto siniestro, pone sobre el tapete problemas centrales en la conformación del sujeto. A partir de *Lo siniestro*, Freud logra de manera magistral revelar en los cimientos de lo siniestro la imposibilidad de decidir sobre una instancia indispensable para continuar con un proceso de pensamiento racional: en resumen la identificación de una situación o de un sujeto.

La ambigüedad como característica fundamental de lo siniestro, se encuentra desde la definición de lo siniestro, referida a desconocido que habita en lo familiar. De esta manera el germen de lo siniestro nace con el equívoco ante un hecho fundamental como no poder decidir si un sujeto está vivo o muerto. Tales dudas cuestionan la unidad de lo percibido y la versión única y segura de la existencia.

Lo siniestro es aquello que puede reconocerse en un primer momento para inmediatamente presentarse como extraño y desconocido; aquello que en relación con la unidad de sentido se presenta como semejante pero a la vez diferente. La fragmentación del modelo del mundo amenaza desde lo siniestro. Ejemplo de esto es la emoción producida en ocasiones por la percepción de nuestros semejantes como distintos en alguno o varios sentidos a lo que supuestamente conocemos de ellos. A pesar de que lo fantástico se apoya de manera importante en lo siniestro, no por ello ambos términos son sinónimos. Las diferencias entre fantástico y siniestro pueden resumirse en que mientras lo siniestro evoca emociones y realidades que pueden acercarse a la realidad del mundo, lo fantástico evoca únicamente la incertidumbre ante un hecho incomprensible. Siniestros pueden ser los crímenes de la humanidad, a nivel global y a nivel particular como los asesinatos que ocurren diariamente en las calles. Sin embargo, lo fantástico evoca la incertidumbre ante un hecho incomprensible, y se agota en la incapacidad de comprender lo expuesto dentro de los ámbitos de un mundo reconocible. A diferencia

de lo fantástico, lo siniestro no llega a agotarse en esto, sino que abarca un cuadro mucho mayor en cuanto a las emociones y los hechos de los seres humanos. Mientras que en el siglo XIX el texto fantástico se aparejó a lo siniestro, a lo largo de la evolución de la narrativa fantástica los elementos que se utilizaron para llevar a cabo estos relatos fueron distintos a la temática siniestra. En resumen, la narrativa fantástica no siempre es siniestra, sino que puede tratar de cualquier incertidumbre y dar lugar a textos fantásticos jocosos, ajenos a la emoción siniestra.

La estética de la alteridad en la literatura romántica permite la irrupción de lo fantástico e indaga sobre los aspectos ocultos en la conformación de la mente humana. Lo fantástico permite la invasión de uno de los elementos de la oposición ficción/realidad en el terreno del otro. Tanto lo fantástico como lo siniestro dan lugar a la aparición de otro mundo, o de un mundo "otro", en el cual las expectativas racionales quedan importunadas y se tornan inciertas. Así, aunque la estética de la alteridad no queda agotada en lo fantástico, constituye una ruta de indagación muy fértil, en particular en referencia al papel

de la mujer como imagen siniestra en la literatura romántica del siglo XIX.

Lo fantástico y la naturaleza compleja del mundo

La relación yo /otro marca en el sujeto la presencia de, cuando menos, dos ámbitos que pueden pensarse como lo propio y lo ajeno, el adentro y el afuera, lo conocido y lo desconocido. Si consideramos esta oposición binaria simplificada obtenemos un modelo que nos ayuda a entrever un destello de la compleja relación del sujeto con el mundo. Este modelo se basa en las tinieblas surgidas del desconocimiento pues, cuando un sujeto entra en relación con otro, distinto por definición, y se esfuerza en remitirle sus certezas, algo permanece siempre inaccesible. Esta condición de desconocido y enigmático de lo ajeno da cabida a la posibilidad de convertir a esa presencia inédita en una amenaza. En la sustancia misteriosa y amenazante del intruso, existe de manera implícita la posibilidad de invasión. Esta invasión sería la irrupción de lo ajeno como un orden

distinto que puede aniquilar al sujeto. Cuando un "otro" aniquilador irrumpe en la esencia del sujeto (Bravo, p.75) estamos frente a la expresión del mal, no en su sentido moral, sino como la ruptura de la integridad del mundo. Este mal puede manifestarse de diversas maneras en la literatura. Tres casos específicos son la relación con la parte oscura de la personalidad, con una naturaleza amenazadora o con un extraño que aniquila. Veamos algunos ejemplos de cada una de estas manifestaciones.

La conocida relación de un personaje con su parte oscura ocurre de manera ejemplar en la novela *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, publicada en 1886, en la cual R. L. Stevenson explora la naturaleza oscura del hombre. La dualidad del ser humano se presenta como un cambio en la persona del Dr. Henry Jekyll gracias a una receta inventada por él mismo para cambiar su aspecto y dar rienda suelta a emociones oscuras que lo obsesionaban. Jekyll era un hombre afortunado, acomodado y que contaba con el respeto de la comunidad. Sin embargo, o tal vez precisamente por esta estabilidad, busca la expresión de pasiones completamente desconocidas que lo trans-

forman en otro. Gracias a sus esfuerzos científicos aparece su opuesto en la persona de Edward Hyde. Pero aún antes de inventar la pócima que lo transformaría, Jekyll sabía que existía en su persona una naturaleza doble, "...and in my own person, that I learned to recognise the true and primitive duality of man" (Stevenson, 1993, p.42). El otrora escondido Hyde termina en posesión casi total de Jekyll, quien en su último acto de voluntad decide suicidarse.

El poder aniquilador externo se presenta también como la relación con una naturaleza desconocida. Ejemplo de ello es el cuento de Horacio Quiroga "El Hombre Muerto". En este cuento, publicado en 1920, el protagonista que acaba de limpiar un platanar, se atraviesa el vientre con su propio machete al tropezar con una corteza. El hombre sabe que va a morir y hace un recuento del paisaje impávido que presencia su muerte. Para relatar la escena final el hombre se desdobra y desde una perspectiva fuera de su cuerpo relata cómo su caballo pasa entre un poste y un hombre tendido, su propio cuerpo "Que ya ha descansado" (Quiroga, 1999, p.312). La naturaleza ocasiona la caída y la muerte. Un accidente, podría decirse. Sin em-

bargo, la intensa presencia de la naturaleza, la soledad y la falta de consuelo dan lugar a la sensación de una fuerza siniestra que en su pasividad aniquila.

Muy distinto es el planteamiento en otro cuento de Quiroga titulado "La Miel Silvestre", publicado en 1917. Un contador que desconoce la naturaleza y la consecuente capacidad de enfrentarse a ella encuentra la muerte en la aventura que había deseado "...las escapatorias llevan aquí en Misiones a límites imprevistos..." (Quiroga, 2000, p.115). En efecto, recién egresado de contaduría, Gabriel Benincasa decide contra toda su costumbre llevar a cabo una expedición en búsqueda de algunos "choques de vida intensa" (p.116). Equipado con botas nuevas y un fusil se aleja de su entorno conocido hacia la selva. Sin embargo, la selva no perdona a los ingenuos y menos a los incautos. Al tercer día comprende que es preferible un machete a un fusil y ahuyenta a las abejas de un panal para tomar la miel. Poco tiempo después la miel silvestre, representante de un territorio ignoto para Gabriel, ejerce su efecto paralizándolo poco a poco. La muerte llega en medio de un río ennegrecido por hormigas

llamadas "corrección" y Gabriel guarda la conciencia necesaria para darse cuenta de la proximidad y la forma de su muerte. "Alrededor de él la corrección devoradora oscurecía el suelo, y el contador, sintió, por debajo del calzoncillo, el río de hormigas carnívoras que subían" (Quiroga, p.119). Benincasa desconoce las reglas de la selva y la naturaleza lo aniquila. Tanto la miel venenosa como las hormigas carnívoras se presentan como elementos completamente desconocidos, un territorio "otro" que acarrea la destrucción y la muerte del sujeto.

La posibilidad de ser morada de otro ser, para ser posteriormente aniquilado por este se presenta en "Morella" de Edgar Allan Poe, publicado en 1835. Morella era una mujer que gustaba de los tonos místicos en la literatura alemana primitiva. El protagonista se entusiasmó por ese saber y se casó con ella. Sin embargo desde un principio se percató que no estaría nunca enamorado de su esposa y sin embargo se encontraba obsesionado con ella:

...my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tor-

menting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. (Poe, p. 667).

La narración muestra al protagonista atrapado por la personalidad enigmática de Morella, en una pasión incierta. Sin embargo, esta pasión que inauguró la relación entre el protagonista y Morella, no se agotó sino creció y se convirtió en un anzuelo con el que ella logró un amplio poder sobre la psique de su marido. Las discusiones entre ambos, muestran un interés desmedido por el principio de individuación:

...But the *principium individuationis*—the notion of that identity which at death is or is not lost for ever—was to me, at all times, a consideration of intense interest.. (p. 668)

Conforme el tiempo avanza, el afecto del protagonista hacia su esposa se trueca en una emoción fluctuante entre la compasión y el desprecio: "And thus, joy suddenly faded into horror, and the most

beautiful became the most hideous, as Hinnom became Gehenna.” (p. 667). Morella lo sabe y enferma, mientras el marido desea su muerte:

Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella’s decease? I did; but the fragile spirit clung to its tenement of clay for many days... (p. 668).

Finalmente, antes de morir, Morella dio a luz una niña y le auguró al marido un futuro de tristeza y desolación: “But thy days shall be days of sorrow—that sorrow which is the most lasting of impressions, as the cypress is the most enduring of trees” (p. 669). La niña creció rápidamente y provocó en el padre una inquietud moral extrema debido al parecido funesto con su madre. A los diez años la lleva a bautizar e intempestivamente decide llamarla Morella. Al pronunciarse este nombre la niña cae convulsivamente al suelo y exclama “¡I am here!” (p. 670). A partir de ese momento el protagonista vive atormentado durante años:

Years-years may pass away, but the memory of that epoch—never! Nor was I indeed ignorant of the flowers and the vine—but the hemlock and the cypress overshadowed me night and day. And I kept no reckoning of time or place, and the stars of my fate faded from heaven, and therefore the earth grew dark, and its figures passed by me, like flitting shadows, and among them all I beheld only—Morella. (p. 671).

El protagonista parece haber enloquecido por la posibilidad de que la primera Morella se hubiera apoderado de la hija. La obsesión continúa, pero con un afecto por la hija que nunca profesó a la madre. La hija muere y al sepultarla en la tumba de la madre, el cadáver de Morella madre no se encuentra. El protagonista ríe: "...and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first in the charnel where I laid the second, Morella." (p. 671). Esta risa es una manifestación enloquecida de algo sabido y temido a la vez: la posesión vampírica de la hija por la madre.

En este cuento la forma en que se lleva a cabo la apropiación del cuerpo de la hija por la madre es un misterio: los vampiros pue-

den presentarse como un espejo en el cual los deseos de los seres humanos se proyectan, o bien como una capacidad de cumplir a cualquier precio lo que ellos desean. En este caso Morella desea subyugar al marido y lo logra apropiándose de la hija de ambos. La condición para el nacimiento de la pequeña es la muerte de la madre pues no respira hasta que la madre deja de hacerlo. La primera Morella despreciada se posesiona de la pequeña con el propósito de castigar al marido y quizás al mismo tiempo con el de gozar de un amor que se le negó. El doble fin se cumple con el solo movimiento de una posesión que expresa al "otro" aniquilador. Este ejemplo de la aparición de lo "otro" tiene varios niveles de significación y volveremos a revisarlo para profundizar en él desde otras perspectivas.

La cuestión femenina: desasosiego y alteridad

Durante el siglo XIX se produjo un intenso fenómeno social que puede resumirse como el cuestionamiento de los roles del varón y la mujer y su consecuente alteración. Esto dio lugar a una gran tensión

social, en especial porque las mujeres empezaron a figurar de manera distinta tanto fuera como dentro del hogar. Esta tensión, aunada al desconocimiento de la naturaleza femenina, precipitó dieron la necesidad de definir a las mujeres como algo incomprensible y amenazador, en una palabra, como algo siniestro. Sin embargo, esta concepción siniestra de la mujer no se agota en lo social sino que pone en evidencia otros aspectos en la concepción de la mujer como "otro". Uno de esos aspectos es la sexualidad.

A principios del siglo XIX la sexualidad fue examinada por Freud a partir de sus casos clínicos. Sin embargo Freud deja el problema de la feminidad sin resolver y reafirma la posición de la mujer como algo inexplicable: nunca pudo responder a su propia pregunta: "¿qué quieren las mujeres?". Por otro lado, las mujeres burguesas devinieron imágenes de status familiar confinadas al hogar, en tanto que las trabajadoras se convirtieron en figuras problemáticas y visibles. Es decir, o bien se les recluyó como un termómetro de la riqueza de la familia o, con la revolución industrial, se les dio la oportunidad de ser asalariadas. De esta forma se inauguraron formas de

vida hasta entonces desconocidas en las que la mujer adquiriría características amenazadoras. La condición de asalariadas se transformó en una amenaza pues el poder que hasta entonces tenían los hombres sobre las mujeres comprendía el control económico. Una vez que podía notarse que este control disminuyó y hasta podía desaparecer, el rol de protector y controlador económico del varón tambaleaba.

En relación a la maternidad hay otros dos datos significativos. La relación después del parto entre madre e hijo suele incluir en la clase acomodada a un tercero, la nodriza quien se encarga de amamantar al niño a cambio de casa, comida y un pequeño salario. La nodriza, se convierte en otro signo del status de la familia y, a pesar del frecuente resentimiento de la madre, es muy difícil prescindir de ella. Existían también nodrizas mercenarias para los niños abandonados y para aquellos cuyas madres no podían dejar de trabajar. Sin embargo, en los últimos veinte años del siglo XIX, el biberón se posesionó de este espacio. En este escenario los profesionales de la medicina se mantuvieron en control y prescribían que "Una

nodriza debe ser tratada como una vaca lechera, y punto. Apenas pierde esta cualidad, se la ha de despedir sin demora” (Duby, Perrot, 1993, p. 366), o bien, en la época de los biberones, determinaban el número y hora de las comidas, la esterilización de los biberones, etc.

Durante el siglo XIX se presentó un aumento de madres solteras y los mecanismos sociales para criar a sus hijos se diversifican, aunque se favorece el abandono del hijo que era la prueba viva de la “caída”. Aún cuando fuera víctima de una violación la mujer se consideraba manchada y nunca podía recuperarse por lo que, una vez encinta, quedaba reducida a sus propios recursos. El abandono de los hijos era deseable para restituirse parcialmente a la sociedad y para evitar el infanticidio que fue muy elevado (Duby, Perrot, 1993, p.368).

Toda esta tensión finisecular deja entrever cómo la definición de lo femenino se trata de realizar desde el cuerpo. La preocupación de la época por el cuerpo femenino se muestra en la recurrencia de representaciones de la mujer ante el espejo en la pintura. En un principio la mujer se refleja en el agua y posteriormente se la repre-

senta ante un espejo. La mujer frente al agua es símbolo de pureza, mientras que frente al espejo lo es de autocomplacencia y vanidad. El espejo devino, como lo muestran varios pintores finiseculares, en símbolo central del narcisismo femenino.

En su debilidad o fortaleza, en su capacidad reproductora o nutricia, el cuerpo se encontraba siempre en escena. Por ello, la definición de lo femenino por el varón se realiza tomando especialmente en cuenta al cuerpo y sus diferencias. Es así que la alteridad de la mujer durante el siglo XIX puede ser entendida en primera instancia desde el concepto "no varón". La diferencia del cuerpo se convierte en su definición y, en relación con el cuerpo del varón, el femenino es un cuerpo "castrado" y nace la imagen de mujer como diferencia marcada por la falta. De esta manera, podemos pensar que la mujer puede ocupar el sitio de la diferencia y de la falta con lo cual deviene un objeto siniestro, ya que recuerda "otro" mundo marcado por la muerte que está esencialmente ligada a la pérdida. Finalmente, si a esto asociamos la imagen de un otro aniquilador podemos entender cómo la mujer se encuentra asociada a la muerte por partida doble.

La mujer engalanada como muerte

Al ser colocada en el lugar de lo “otro” diferente, la mujer se asocia a la castración y a la falta de integridad no sólo física sino psicológica y aún moral. Esta falta se liga a la muerte como se muestra de manera muy ostensible en la pintura del siglo XIX donde uno de los temas más tratados fue la escena de la muerte de mujeres bellas. La relación de la mujer con la muerte también se expresa en varios relatos del mismo siglo en donde las mujeres ayudan a los enfermos en su lecho de muerte, actúan como elementos facilitadores del paso de un estado a otro. Sin duda la muerte subraya la impermanencia y la vulnerabilidad del ser humano; se refiere a un ámbito completamente desconocido y, en su estrecho vínculo con la descomposición, es siniestra por antonomasia. Las construcciones analógicas de la mujer la relacionan como bien sabemos con la naturaleza como madre tierra que engendra o recibe a sus hijos después de la muerte. De esta manera la mujer representaba la dualidad vida/muerte, como una naturaleza oscura en relación estrecha con los reinos de la

gestación y la extinción. En consecuencia, en muchos textos acerca de mujeres se presenta un énfasis en lo siniestro y su asociación con la muerte.

Una de las principales manifestaciones de la alteridad son los cuentos de hadas popularizados en el siglo XIX. En ellos se escenifica un ámbito "otro" (Bravo, p, 254) y se muestran los caminos para manejar la realidad, sin dejar de ser una vía magnífica de exposición de varias tradiciones y presiones culturales. Entre 1812 y 1815, los hermanos Grimm inmortalizaron el espectáculo de la muerte embalsamada en el cuento de "Blanca Nieves". Su madre era una reina que murió al darla a luz. El padre toma a otra esposa y con el tiempo Blanca Nieves amenaza a la madrastra con su belleza. En su desesperación al saber por medio del espejo encantado que Blanca Nieves es la más bella, le ordena a un cazador que la lleve al bosque y la mate. Blanca Nieves huye adentrándose en el bosque y se refugia en la casa de los siete enanos. Ahí sucumbe a la manzana envenenada que le da la madrastra convertida en bruja. Creyéndola muerta los enanos diseñan un ataúd de cristal y en él la exhiben en

el medio del bosque. La muerta aparente seduce al príncipe quien pide llevarla consigo a su palacio para verla cuantas veces quiera.

La muerta aparente o embalsamada es particularmente relevante para nuestro argumento. Así, en el ataúd de cristal Blanca Nieves se presenta, como dice Ariès (Bronfen, 100), como una pieza de museo visible desde todos los ángulos. De esta manera mirar implica placer y posesión visual. La mujer embalsamada es objeto fácil de idealización pues es receptáculo de todo deseo que en ella quiera proyectarse. En Blanca Nieves el tiempo se detiene para mostrarla inmutable. No está viva ni muerta pues ni el envejecimiento ni la descomposición la hacen su presa. Blanca Nieves se transforma en una escultura de sí misma, en un doble que no está sujeto al proceso de envejecimiento y se encuentra más allá de la muerte. Su cuerpo transformado en un icono ocupa de manera simultánea dos lugares: el aquí y el más allá.

El príncipe queda prendado de un icono o de un cadáver femenino. Como icono es un doble de Blanca Nieves antes de comer la manzana. El amor por este objeto habla de un deseo que se presen-

ta como un síntoma de la fantasía del amante. Blanca Nieves no puede interactuar con el príncipe, no puede responder a su amor y sin embargo éste no puede dejar de amarla. Ama a un doble inerte, a un cuerpo desanimado.

De una manera análoga a los cuentos de hadas, algunos cuentos románticos presentan características de lo fantástico y proclaman a la mujer como objeto siniestro por partida triple. Por una parte tenemos la relación entre la mujer y la muerte, por otra la mujer como vampiro y en una tercera la mujer como demonio. Veamos algunos ejemplos de la relación de la mujer con la muerte.

En el cuento de Horacio Quiroga "El Almohadón de Plumas" (Quiroga, 1999) la suerte de la joven, tímida y rubia esposa está cifrada desde la primera línea, "Su luna de miel fue un largo escalofrío" (p.145). Efectivamente la luna de miel fue una agonía que terminaría fatalmente con la muerte de Alicia, la bella mujer casada con Jordán y quien termina sus días en la alcoba sin otro diagnóstico que el de una anemia aguda. La sangre había desaparecido misteriosamente de su cuerpo, que había empezado a enfriarse cuando su

marido “heló sus soñadas niñerías de novia”. Jordán, un hombre alto e impasible, la llevó a vivir a una casa donde resaltaba la blancura del patio, con frisos, columnas y estatuas de mármol: un mausoleo. Poco después de la boda – vivieron durante tres meses una dicha especial -, había muerto su voluntad, vivía sujeta a la existencia de su marido y nunca más podría ser recobrada:

En ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. No obstante, había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido. (p. 146).

Alicia adelgazó, se debilitó y pescó una influenza. Cuando pudo finalmente salir al patio del brazo de su marido:

Lloró largamente todo su espanto callado, redoblando el llanto a la menor tentativa de caricia. Luego los sollozos fueron retardándose, y aún quedó largo rato escondida en su cuello (de Jordán), sin moverse ni decir una palabra. (p. 146).

Fue el último día que Alicia salió de su habitación. Su llanto parece anticipar una muerte que se le fue imponiendo sin que ella presentara defensa ninguna. Dos días después, se le diagnosticó una anemia severa. Poco después “comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo.” (p. 147). Su delirio se agravaba por las tardes, y remitía por las mañanas, lo cual insinúa el vampirismo que drenaba la sangre a Alicia y que la llevará hasta la muerte. No sólo su enfermedad era pérdida de sangre sin razón aparente, como las víctimas de los vampiros, sino se agravaba en la noche mientras vivía en una casa que parecía mausoleo. En algún momento de su delirio, mientras miraba fijamente la alfombra, llamó a gritos a su marido y al verlo aparecer Alicia dio un alarido de horror. Jordán aclaró: “¡Soy yo, Alicia, soy yo! Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta confrontación, se serenó.” (p. 147). Al parecer Alicia, en medio de su delirio, identificó a su marido no como un integrante del mundo terrorífico que la rodeaba, sino como la esencia de éste.

Después de muerta Alicia, la sirvienta de la casa encontró en el almohadón de plumas un animal monstruoso que había chupado la sangre de la joven esposa. Este recurso de encontrar una razón que aparentemente dilucida sucesos inexplicables es la estrategia de moda de lo fantástico de vertiente realista a mediados del siglo XIX. Sin embargo, este recurso subraya el acontecimiento fantástico, debido a lo inverosímil de su planteamiento. Por otra parte, el monstruo en la cama de la joven puede sugerirnos metafóricamente a Jordán como un vampiro sádico que roba la vida de la joven esposa y la embruja para terminar con su sangre y con su vida. Jordán posee de una de las características fundamentales del vampiro: es una criatura absolutamente absorta en sí misma (Dunn-Mascetti, 1994, p. 46). Debido a esta característica y su consecuente indiferencia hacia el entorno, la mente humana empieza a elaborar una personalidad misteriosa y enigmática, que propicia una pasión cercana a la idolatría.

En "The Oval Portrait" de Edgar A. Poe, publicado en abril de 1842 bajo el nombre de "Life in death", se presenta un narrador subyugado por la imagen de una mujer muerta. Este refiere cómo mien-

tras descansaba de una larga y fatigosa caminata, se sintió presa de un incipiente delirio en la habitación de un palacio desconocido. Por este delirio se despertó en él un vivo interés por los cuadros. Al paso de las horas y entrada la medianoche decidió cambiar su perspectiva y al mover el candelabro de lugar apareció sorprendentemente un retrato oval de marco dorado. La tela representaba a una mujer casi niña o bien en el paso de la niñez a la juventud. Este cuadro de manera inexplicable le hizo cerrar los ojos lleno de estupor. Después de transcurridos algunos segundos, se da cuenta del motivo de su estupor, le parecía que la pintura poseía vida:

I had found the spell of the picture in an absolute *lifelikeness* of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me. (p. 291).

El narrador se plantea una contradicción porque, aunque un lienzo represente vida, ésta no puede igualarse a la presencia humana, sin embargo algo sobrehumano hacía que el trabajo de esa tela en particular se rebelara al eterno destino de la representación.

La tela se encontraba animada y desanimada a la vez. El narrador volvió el candelabro a su posición inicial: "The cause of my deep agitation being thus shut from view, I sought eagerly the volume which discussed the paintings and their histories." (p. 291) El apremio de volver sobre un texto para evitar la imagen indica que ésta provoca una emoción insoportable, asentada en la incertidumbre suscitada por la impresión de vida que acompaña a la pintura: una emoción siniestra. El retrato muestra una presencia ausente y una duplicidad insoportable que lleva al narrador a refugiarse en el texto que cuenta la historia de la joven representada en el cuadro. Este texto habla de una joven de inaudita belleza: "She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee." (p. 291) La joven se desposa con un pintor, sin embargo el relato nos advierte que su suerte será adversa: "And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter." (p. 291). El marido vivía desposado con el arte y la esposa sentía celos de la pintura. Su primera concesión fue aceptar la solicitud del marido para efectuar su retrato:

It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire to portray even his young bride. But she was humble and obedient, and sat meekly for many weeks in the dark high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead. (p. 291).

Así, a pesar de temer a las herramientas de trabajo de su esposo “ dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments ...” (p. 291) se presta a ser su modelo en medio de un ambiente cerrado, de aspecto gótico. Ensimismado y ausente de todo aquello distinto a su obra, al joven pintor se le acentuaron ciertos rasgos de personalidad:

And he was a passionate, and wild, and moody man, who became lost in reveries; so that he *would* not see that the light, which fell so ghastly in that lone torrent, withered the health and the spirits of his bride, who pined visibly to all but him. (p. 292).

Mientras la joven esposa continua sacrificándose por él, su vitalidad va disminuyendo de manera alarmante. A pesar de lo desmejorada que se encontraba su cónyuge con el paso de los días, el pintor decide encerrarse con ella en la torre para terminar su obra sin ser molestado. Al estar absorto en su trabajo, descuidaba a su mujer y cuanto más pasaba el tiempo menos la miraba:

But at length, as the labor drew nearer to its conclusion, there were admitted none into the turret; for the painter had grown wild with the ardor of his work, and turned his eyes from the canvas rarely, even to regard the countenance of his wife. And he would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him. (p. 292).

La mirada del marido va sustrayendo poco a poco la vida de la mujer, transfiriendo los colores, las expresiones y la vida misma desde la persona hasta el lienzo. El encierro en la torreta gótica, la

soledad y la muerte paulatina de la mujer hacen pensar que el pincel la vampiriza hasta extinguirla.

El intento de reproducir vida en el lienzo resultó fatal para la modelo pues el retrato llega a ser un doble que implica la destrucción del original. Por último, el embrujo sufrido por el narrador en relación al retrato oval puede deberse a la atracción por una mujer que a pesar de parecer viva, no está presente, imagen de una pasividad que recuerda a la muerte. La mujer muerta en aras del arte puede simular una víctima de un vampiro desangrada por medio de un pincel.

Hay cierta relación entre este relato y el texto de Balzac antes tratado, "La obra maestra desconocida", donde el pintor, en la búsqueda de la perfección, logra plasmar un fragmento del cuerpo en medio de un grupo de trazos inconexos, a través de los cuales consigue mirar a la mujer perfecta. En "El retrato oval" la perfección se logra en una tela a condición de matar a la mujer que le da vida. En el primer caso la mujer es sustituida por una parte, mientras que en el segundo es sustituida por su retrato perfecto; en ambos casos la

mujer pertenece a un mundo ajeno, al mundo de la fragmentación o de la muerte, siempre señalando lo “otro”, lo siniestro. El pintor de “El retrato oval” no tenía la voluntad de advertir el deterioro que su imposición ocasionaba en la salud de su esposa, y no dudó en dejarla sin el menor hálito de vida con tal de consagrarse en una obra de arte. Mientras que en la obra de Balzac al hacerse patente la fragmentación en la obra del pintor, éste muere quemado junto con ella. En ambos casos la muerte confirma el efecto siniestro que los relatos fueron mostrando en su desarrollo.

Los dos cuentos referidos muestran la aceptación casi pasiva de la muerte por parte de la mujer cautiva. El proceso de paulatino exterminio de la vida de las víctimas empieza desde su ciega y fatal atracción hacia sus verdugos y su consecuente negación de las características aniquiladoras de éstos. En medio de su ofuscación, estas mujeres gravitan alrededor de sus maridos y los convierten en héroes galantes, en lugar de advertir sus particularidades destructoras. La forma en que ambas protagonistas mueren remite al modo de proceder del vampiro. Gracias a la vacuidad aparente de deseos

en el vampiro, la criatura funciona como lugar propicio a la proyección de los deseos de la víctima: puede ver en él sus propios sueños y pasiones. El vampiro chupa, no sólo sangre, sino energía psíquica, y se convierte, aunque de manera rudimentaria, en la proyección de ciertos deseos de la víctima. En los maridos de los dos últimos cuentos, absortos en sus propios deseos o pensamientos, se proyecta el amor de ambas esposas. Al creer en el amor correspondido y en la grandeza de los intereses de ellos, las mujeres proyectan únicamente su deseo de ser amadas por un hombre grandioso, preocupado por asuntos de gran envergadura. Es por esto que, a pesar de no presentarse explícitamente como vampiros, ambos maridos actúan como tales y dan a conocer de manera colateral su esencia.

El enigma del doble y la enajenación de un cuerpo

En el ensayo *Lo Siniestro* de 1919, Freud trata el motivo del “doble” y refiere como un trabajo básico sobre este tema el de su discípulo Otto Rank, escrito cinco años antes. Además de proporcionar una

historia del tema, en su estudio Rank indaga los vínculos del doble con la propia imagen vista en el espejo, con la sombra y con el miedo a la muerte. Freud resume la función del doble como una seguridad contra la sepultura del yo, como una fuerza que se opone a la certeza de la propia muerte (Freud, 1979, T. VXII p.236). Siguiendo a Otto Rank, Freud considera que la imagen del doble emerge en el ser humano durante una etapa temprana del desarrollo infantil, conocida en la terminología psicoanalítica como "narcisismo primario". Una vez superada esta fase, el doble va cobrando nuevos sentidos, como por ejemplo la instancia psíquica que sirve a la autoobservación y la autocrítica. Sin embargo, a lo largo del desarrollo se manifiesta también un cambio de signo en el doble y pasa de ser un seguro de supervivencia contra la muerte a una certeza. Freud termina por admitir que no existe una hipótesis que permita comprender la peligrosidad agregada a esta última imagen del doble y de cómo se ha tornado terrorífica. Es precisamente esta última característica la que lo ha convertido en la literatura romántica en una de las caracterizaciones del mal (Bravo, 1988, p.129). El doble es, pues, una expresión

de lo siniestro por su alta especificidad en referencia a la formación del yo y a la emoción que tal formación implica. Sin embargo, desde el punto de vista de los cuentos infantiles, esta imagen de un doble no ocasiona ninguna emoción siniestra. Esto es debido a que en la lógica del relato se abandona el principio de realidad y la acción se realiza en un mundo maravilloso fuera del tiempo y el espacio.

Si aceptamos, con la teoría psicoanalítica, que el doble constituye parte del proceso de formación del sujeto, una instancia de formación del yo que en ocasiones se manifiesta como la dualidad intrínseca de un individuo, entonces el doble debe tener un destino funesto en la literatura romántica. En ésta, el doble implica la destrucción de una o de ambas instancias, pues se inscribe en el flujo de decadencia y muerte profundamente específico de la vida. Por ejemplo, al expectorar el pedazo de manzana que la mantenía inerte, Blanca Nieves reaparece viva y aniquila de esta manera tanto al icono en que se había transformado como a su madrastra, considerada como un doble antitético de Blanca Nieves. A pesar del elemento común de la belleza, estas dos mujeres son el polo positivo y el

negativo de una imagen femenina y en su calidad de adversarias recrean una alteridad siniestra en el carácter de la madrastra. Esta se manifiesta como un doble paradójico a nivel moral y debido a esto existe la imperiosa necesidad de aniquilarla y permitir el triunfo de la otra. Al final, cuando la madrastra-bruja muere, su cadáver se convierte inmediatamente en cenizas, remedando la muerte de los vampiros.

El doble puede estudiarse de manera muy específica en la literatura tanto como expresión de lo siniestro como para entrever el efecto de las tensiones sociales en relación con la mujer y su definición en el siglo XIX. Si la mujer puede ser tratada como objeto siniestro en la literatura, el estudio del doble puede ser otro indicador de los poderes que se le adjudicaron. Existen varios relatos en los cuales las mujeres tienen un doble o bien se hacen de uno.

Una característica que puede indicar la importancia del doble en el estudio de la caracterización de las mujeres en el siglo XIX es su estrecha relación con el cuerpo. Para caracterizar un doble es fundamental reflexionar sobre el cuerpo. El doble puede compartir un

mismo cuerpo, que se transforma cuando emerge el doble (Dr. Jekyll y Mr. Hyde), o bien existen aparentemente dos cuerpos iguales que expresan un mismo ser. Esto último ocurre en el cuento "William Wilson" de Edgar A. Poe, hasta que el narrador decide asesinar a su doble y no hace sino aniquilarse a sí mismo. El doble también puede ser invisible como en "El horla" de Guy de Maupassant y poco a poco apoderarse de los espacios del yo.

Dos cuentos de Edgar A. Poe comparten el tema del doble, "Morella" y "Ligeia". En el primero, ya mencionado antes, Morella vuelve a la vida suplantando a su hija. No sólo la niña adquiere un parecido sorprendente con su madre muerta, sino que sus pensamientos y expresiones son las de una persona mayor, justamente las de su madre. Es tal el sentido ominoso de esta presencia que el protagonista se sume en un torbellino de emociones fatales para su identidad. La esencia siniestra de la relación del protagonista con su hija se encuentra mucho antes del nacimiento de la niña, en el principio su relación con Morella madre:

...my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity.
(p. 667)

La pasión provocada por Morella en el protagonista es una felicidad extrañamente asociada al sueño "It is a happiness to wonder;- it is a happiness to dream" (p.667), una felicidad fuera de la realidad. La pasión indefinida se trueca en una emoción insoportable y destructiva.

En este cuento podemos ratificar la opinión de Camille Paglia (1990, p. 573) en cuanto a las protagonistas de Edgar A. Poe, quienes presentan las características de Geraldine, la vampira creada por Coleridge. Poe demanda una sujeción completa de los varones a la superioridad del dominio femenino, como imperio de lo misterioso y en ocasiones de lo místico. Las relaciones mostradas por este autor están basadas en el estereotipo maestro/aprendiz más que en el erotismo.

El cuento *Morella*, donde la madre se posesiona del cuerpo de la hija, recuerda la perspectiva utilizada por Blake en *To Tirzah*, poema en donde la madre es una bruja, y en *The Mental Traveller*, en el cual la figura de la madre se ve sustituida por una bruja sádica. Esta bruja se encarga del destino de un bebé y establece con él a lo largo de la vida una relación sadomasoquista. Estas son probablemente las primeras figuras de institutrices/madres malignas del siglo XIX (Paglia, p. 281).

La autoridad y superioridad de Morella, propias de una agorera subrepticia, se presentan al principio del relato: "her powers of mind were gigantic. I felt this, and, in many matters, became her pupil" (p.667). Desde este momento la imagen oscura y enigmática de Morella no hará mas que potenciarse. El protagonista inició de manera audaz una exploración mística guiado por Morella, sin embargo, esta búsqueda desembocó en experiencias terroríficas, "...and then – then, when poring over forbidden pages, I felt a forbidden spirit in-kindling with me- ..." (p. 667). Cuando el protagonista se daba cuenta que su espíritu ardía a la par que los espíritus prohibidos sufría

intensos terrores, entonces, Morella posaba una mano fría donde sobresalían sus dedos enfermizos en la de su amado y profería oscuros saberes:

And then, hour after hour would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice-until, at length, its melody was tainted with terror,-and there fell a shadow upon my soul-and I grew pale, an shuddered inwardly at those too unearthly tones. (p.667).

Las características de Morella insinúan una relación con la muerte. La voz profunda de tonos sobrenaturales, los dedos enfermizos y las manos frías hacen sospechar que Morella está muerta o es vampira. El protagonista, aunque en un primer momento afligido por el horror que las enseñanzas de su amada-vampira producían en su espíritu, se entregó a ellas durante el tiempo que perduró su relación. Sin embargo, estas enseñanzas "...whose strange meaning burned themselves in upon my memory." (p. 667), aparentemente se borraron de su memoria en el lapso de tiempo transcurrido entre la

muerte de Morella y su posterior apropiamiento del cuerpo de su hija. Esta erudición, en relación con espíritus perturbados o filosofías muertas dejó únicamente la huella de un horror augurado.

El tema que apasionaba a la pareja era el *Principium individuationis* :

...the notion of that identity which at death is or is not lost for ever- was to me, at all times, a consideration of intense interest; not more from the perplexing and exciting nature of its consequences, than from the marked and agitated manner in which Morella mentioned them (p. 668).

Esto prefigura el desenlace, pues el principio de identidad no se pierde sino que se transmite, poco a poco, de madre a hija. Todas las características sobrenaturales de Morella que se reproducen en la hija producen en el protagonista la opresión de un encantamiento o una maldición: "...but terrible, oh! terrible were the tumultuous thoughts which crowded upon me while watching the development of her mental being! (p.669). En su mente se dibujaba la posibilidad de

ser testigo de una sustitución que se ratifica en la ceremonia del bautizo. Durante la ceremonia de bautizo el protagonista se plantea una liberación del destino que se cernía sobre él y su hija. En cuanto fue bautizada con el mismo nombre de la madre, la posesión se completó y el temido destino se cumplió: Morella se posesionó de su hija, concebida desde su origen como un doble de sí misma.

La Granja Blanca

En “La granja blanca”, publicada en 1904, el escritor peruano Clemente Palma relata una sustitución similar entre la madre y su hija. En la misma tradición de Edgar A. Poe, desde el principio del relato se presentan diversas disquisiciones filosóficas sobre la realidad o irrealidad del mundo, planteadas por el narrador:

¿Somos seres autónomos é independientes en nuestra existencia? ¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida ó somos tan sólo personajes que habitamos en el ensueño de alguien, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas ó

grotescas que ilustramos las pesadillas ó los sueños alegres de algún eterno durmiente? (p. 123).

El narrador, un estudiante dado a jugar con la filosofía y a proponer que el mundo real no existe, discute sus teorías con su maestro. Llega a plantear la posibilidad de un mundo compartido por vivos y muertos, un espacio difuso, aislado, que recuerda a un limbo dentro de la imaginación de un ser superior. Como alternativa a la realidad sugiere:

...el mundo es un espacio intermedio del ser colocado entre la nada (que no existe), y la realidad (que tampoco existe): un simple acto de imaginación, un ensueño puro en el que los seres flotamos con apariencias de personalidad, porque así es necesario para divertir y hacer sentir más intensamente á ese soñador eterno, á ese durmiente insaciable, dentro de cuya imaginación vivimos. (p. 124).

El protagonista acepta desde la infancia como esposa a su prima Cordelia con quien ha compartido niñez y juventud. Cordelia es alta, esbelta y pálida como las protagonistas de Poe, herederas a su vez, de Geraldine. Cuando la observa, el narrador siempre recuerda una pintura llamada "La resurrección de la hija de Jairo" y no puede huir de su obsesión de asociarla a la muerte: "...sentía la impresión de que Cordelia estaba muerta, de que Cordelia era incorpórea." (p. 127). La asociación entre la mujer y la muerte se encuentra en la relación entre el narrador y su novia, de una manera tan clara que parece señalar a la mujer como un "otro" sobrenatural lleno de peligros y terrores. Al acercarse la boda, deciden vivir en una casona antigua, llamada Granja Blanca, que había sido primero ermita y después palacio y se encontraba deshabitada desde hacía dos siglos. De esta manera se mezclan la opulencia y la austeridad, la religión y los placeres, con el trasfondo de la soledad acumulada en dos siglos. Este efecto hace las veces de los palacios sombríos de influencia gótica.

Asimismo se plantea una triangulación similar a la de "The Fall of the House of Usher" de Edgar A. Poe. En el caso de "La Granja Blanca" se encuentran por una parte el narrador y su novia, por otra el maestro de filosofía como representante de la realidad cotidiana contraria a aceptar hechos sobrenaturales. En el caso de Poe se reúnen Roderico Usher, su hermana y el narrador como testigo de los hechos sobrenaturales que sobrevienen.

El narrador de "La Granja Blanca" advierte que sus reacciones y pensamientos eran iguales a los de Cordelia y lo aduce a su cercanía desde la infancia: "Las ideas de Cordelia seguían en su cerebro el mismo proceso mental que seguían las ideas en el mío, y se desbordaban en un raudal delicado y puro..." (p. 126). Sin embargo esta completa identificación, esta transparencia entre dos mentes, es una de las pinceladas que aumentan la naturaleza siniestra del relato.

Pocos días antes del matrimonio Cordelia cayó víctima de la malaria, acercándose así al mundo que desde el principio pareció serle mas propicio: el de la muerte:

Cordelia se moría, ella lo sentía, ella sabía que pronto la encerrarían en una caja blanca y se la llevarían para siempre, lejos, muy lejos de mí; lejos, muy lejos de la Granja, que ella había arreglado para que fuera el nido misterioso de nuestra felicidad;... (p. 129).

La desesperación del narrador llegó a sus extremos y las retahílas de amenazas y desmesuras son similares a otras obras en las que se encuentra el pacto con el diablo, como en *Fausto* de Goethe:

Las maldiciones y las súplicas, las blasfemias y las oraciones se sucedían en mis labios, demandando la salud de mi Cordelia. Díeranmela Dios o el diablo, poco me importaba. Yo lo que quería era la salud de mi Cordelia. La habría comprado con mi alma, mi vida y mi fortuna; habría hecho lo más inmundo y lo más criminal; me habría atraído la indignación del Universo y la maldición eterna de Dios; habría echado en una caldera la sangre de toda la humanidad, desde Adán hasta el último hombre de las generaciones futuras, y hecho un conocimiento en el Infierno con el fuego destinado á mi condenación, si así

hubiera podido obtener una droga que devolviera á mi Cordelia la salud. No una, sino mil condenaciones eternas habría soportado sucesivamente, como precio de esa ventura que con implacable malignidad me arrebatava la naturaleza. ¡Oh, cuánto sufrí!. (p. 130).

Transcurren varios días de insomnio hasta uno en El que después de descansar unas horas en su casa, el futuro esposo se dirige a la de su novia y se entera de su muerte:

Al llegar á la calle de la casa de Cordelia vi la puerta cerrada y gran gentío. Pregunté el motivo, lívido de ansiedad, loco de agustia; un imbécil me respondió: -¡La señorita Cordelia ha muerto ¡- Sentí un agudo dolor en el cerebro y caí al suelo... (p. 130-131).

Este desmayo y las provocaciones hechas frente al demonio, hacen las veces de un umbral de acceso a otra realidad. El narrador despierta en la casa de su maestro, de la cual sale sin ser notado

para encontrar a Cordelia viva y recuperándose. La vida siguió el cauce previsto y la boda se llevó a cabo un mes después. La pareja se aísla del mundo para vivir su felicidad, junto a una sirvienta sorda y un perro llamado Ariel. Al cabo de un año nace una niña que recibe el nombre de la madre.

Antes de cumplir dos años de casados, el protagonista propone a Cordelia que pinte su autorretrato y aunque ella se inquieta, decide hacerlo en completa reclusión. Trabaja en el cuadro un día a la semana y siempre termina agotada, como si el retrato le robara el alma: "...salía agitada, pálidas las mejillas, mas de lo que ya eran, y los ojos encendidos como si hubiera llorado." (p. 134). Un día el narrador mira por el ojo de la cerradura del estudio y ve algo que lo llena de angustia:

Cordelia lloraba amargamente, tenía las manos sobre el rostro y su pecho se levantaba á impulsos de los sollozos ahogados...A veces oía un ligero murmullo de súplica: ¿a quién? No lo sé. Me retire lleno de ansiedad. (p. 135).

Una oscuridad angustiosa se cierne sobre el relato: la súplica de Cordelia y su llanto insinúan un trato que es difícil cumplir. El día del segundo aniversario de matrimonio, Cordelia termina su autorretrato. Cuando su marido le recuerda el aniversario: "El cuerpo de Cordelia se estremeció y á través de las ropas sentí en mis manos como si una corriente de sangre helada hubiera pasado por las venas de mi esposa." (p. 136). Al parecer la fecha tan temida por Cordelia había llegado y tenía que ver con el día en que se casó regresando desde el reino de la muerte. La madrugada del siguiente día el narrador dice:

...había tenido la impresión fría de una boca de mármol que me hubiera besado en los labios, de una mano helada que hubiera arrancado el anillo de mi dedo anular; de una voz apagada y triste que hubiera murmurado á mi oído esta desoladora palabra. ¡Adiós! (p. 137).

Roto el hechizo que transgredió la muerte, Cordelia desaparece, no sin antes besar a su hija: "Unos segundos después oí el esta-

llido de un beso y un grito agudo de la pequeña Cordelia, que en su lenguaje incipiente llamaba á su madre.” (p. 137). El narrador busca infructuosamente a su esposa desde las veredas del bosque que se cernían sobre la casa hasta todos los rincones de la Granja Blanca. Convencido finalmente de la desaparición se refugia en el estudio y trata de mirar el retrato:

Levanté el lienzo que cubría el retrato de Cordelia y mis cabellos se erizaron de espanto. ¡El lienzo estaba en blanco! ¡En el lugar que ocupaban los ojos, en el retrato que yo había visto, había dos manchas, dos imperceptibles manchas que simulaban dos lágrimas!. (p. 139-140).

La desesperación del narrador parece ser la misma que la de Cordelia al verse cerca de la muerte. Dado que ambos “pensaban igual”, Cordelia pudo efectuar lo que el narrador refiere como pensamientos en medio de la desesperación: “La habría comprado (la salud de Cordelia) con mi alma, mi vida y mi fortuna; habría hecho lo más inmundo y lo más criminal...” (p. 130). La desesperación de

Cordelia la llevó a efectuar un trato por dos años de felicidad a partir de los que podría tener un receptáculo: su propia hija. Para poder regresar al mundo de los vivos y vivir una pasión que la consume con su marido, Cordelia vampiriza a su hija.

Al día siguiente se presenta a la granja el viejo profesor de Filosofía para entregarle una carta y ciertos objetos muy queridos. Las instrucciones de Cordelia fueron precisas: la entrega debería efectuarse justamente a los dos años de la fecha fijada para la boda. Gracias a la carta y los objetos queda en claro que Cordelia murió dos años atrás, el día en que el narrador se desmayó al enterarse de su muerte. Cordelia sabía que tenía dos años de gracia y decidió hacer llegar sus objetos una vez terminada su estancia entre los vivos. El narrador no se sorprende y cae más bien en un estado de indiferencia. Reconoce que ha vivido dos años en ese sueño de una realidad desconocida, propuesta por él en múltiples ocasiones. Al escuchar que Cordelia desapareció justamente esa madrugada, el maestro muestra incredulidad y el narrador recurre entonces a mostrarle a la pequeña Cordelia, la prueba fehaciente de su aventura

amorosa con la muerta. “¡Cordelia!.- exclamó el anciano, lívido de terror. Sus ojos querían salirse de las órbitas y sus manos se agitaban temblorosas.” (p. 145). Finalmente el maestro se convence del matrimonio entre el narrador y Cordelia muerta, y empieza a sospechar la sustitución de la muerta en la pequeña:

Esta niña es Cordelia de un año...de igual modo exactamente me miró y me tendió los brazos...Es Cordelia que vuelve á la vida...¡Es Cordelia que renace!...¡Dios santo!... (p. 146).

El protagonista comprende el vampirismo que efectuó la madre con la hija. Probablemente aquél último beso fue el momento en el que se apoderó de la pequeña. Mas aún el narrador se plantea poseer a ambas en un futuro: “...y mi alma entera se transportaba al futuro y allí veía fundirse en una sola entidad á la madre y la hija.” (p. 146). Planeaba quedarse entonces en la Granja Blanca, en esa casa que fungió como ataúd para su esposa y tálamo de su felicidad:

Me quedo, respondí como si hablara conmigo mismo-, el alma de mi Cordelia vive en el alma de esta niña, y ambas son inseparables de la Granja. Aquí moriremos, pero aquí seremos felices. ¿Por qué no continuar estos ensueños de vida, felicidad y muerte, Cordelia mía? ¡Oh Cordelia!, la ilusión de tu vida comienza nuevamente... (p. 147).

Ante esto el maestro le pregunta si pretende desposar a su hija y el narrador contesta lacónicamente que sí. Entonces se hace ostensible el vampirismo de la hija por la madre y consustancialmente el incesto, de la misma manera que en "Morella" de Poe. Sin embargo, en un acto terrible y a la vez indispensable para destruir a la vampira, el maestro besa a la niña y la arroja por la ventana.

La realización al pie de la letra del juego filosófico del protagonista, glosado al inicio del relato, realza el efecto siniestro del mismo. El aislamiento del mundo real garantiza la vida en un mundo "otro" y desconocido en donde conviven vivos y muertos. De la misma manera que en Morella, la posibilidad de posesión de la hija por la madre implica poderes sobrenaturales y una relación con el vampiris-

mo. Esta idea se ve reforzada por el autorretrato que se borra en cuanto Cordelia desaparece y nos hace considerar si habría existido un límite temporal o bien si la realización del retrato marca el fin en tanto hay una petición de reflejarse en una realidad que no le pertenece y la hace desaparecer.

“Ligeia”

El segundo relato de Edgar A. Poe en donde aparece un fenómeno de sustitución es “Ligeia”. El protagonista se desposa con Lady Ligeia, una mujer alta y tan delgada que, en sus últimos días, llega a parecer emaciada. Al relatar su relación con Ligeia, el marido la describe como un ser excepcional, no sólo por su belleza, sino por su inteligencia y conocimiento. Su belleza supera las preferencias de las diferentes épocas y es parte intrínseca de todo aquello que el protagonista adivina superior a lo terreno. Al mismo tiempo, parece apropiarse de toda naturaleza inaprensible como el esplendor del mar o de un meteoro. Es un ser ajeno a la tierra, “ –the beauty of

beings either above or apart from the earth-the beauty of the fabulous...". (Poe, p.655) Esta característica puede considerarse como un indicio dentro del texto de la facultad de Ligeia para vencer a la muerte, de la misma manera que Cordelia o Morella. Cordelia era comparada en sus rasgos con el cuadro "La resurrección de la hija de Jairo", de cuyos ojos "no se había borrado la huella de los misterios sondeados en las tinieblas de la tumba" (Palma 126); por su parte, Morella, gracias a su sabiduría mantenía tratos con otros órdenes "...poring over forbidden pages, I felt a forbidden spirit enkindling..." (Poe, p. 667); y Ligeia podía apropiarse de manera sobrenatural de la etérea majestad de la naturaleza "...her ethereal nature..." (p. 661).

Poco después de contraer nupcias, Lady Ligeia muere dejando a su cónyuge sumido en un profundo dolor. El protagonista, sintiéndose de luto y desamparado, decide comprar una abadía y remodelarla con un estilo oscuro, recargado y gótico, casi terrorífico. Este estilo parece representar el estado de terror e inquietud interna del protagonista. Al finalizar los arreglos arquitectónicos de la abadía,

desposa a Lady Rowena, mujer completamente distinta a Lady Ligeia. La segunda esposa parece no poder sobrevivir al terror que le provoca la cámara nupcial cuyo efecto fantasmagórico no sólo se debía a las corrientes de aire que movían los gobelinos en las paredes, sino a la falta de luz y a la presencia de elementos mortuorios. Más que una cámara nupcial era un sepulcro en el cual el protagonista se recluye junto a su segunda esposa y proporciona a Lady Ligeia un medio para volver a la vida. Lady Rowena enferma dos meses después del matrimonio y muere rápidamente. De manera similar Alicia, la protagonista de "El Almohadón de Pluma" de Horacio Quiroga, muere en una casa de mármol, semejante a un sepulcro, tres meses después de contraer nupcias.

El protagonista de "Ligeia" sentía placer en el hecho de que Lady Rowena no lo amara e incluso le temiera. Su continua obsesión en recordar a Lady Ligeia era como una invocación,

My memory flew back (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed. I reveled in recollections of her purity, of her wisdom, of her lofty

—her ethereal nature, of her passionate, her idolatrous love. (p. 661)

Una tendencia a la autodestrucción se insinúa no sólo por la mansión sepulcral, sino también por el opio, usado en grandes cantidades por el protagonista. Es precisamente bajo sus efectos que la invocación a la muerta adquiere sus momentos más ardientes. Cuando al segundo mes de matrimonio Lady Rowena cayó enferma, sus médicos nunca pudieron averiguar la causa. A lo largo de su agonía, Lady Rowena oía murmullos y veía figuras en la recámara. El protagonista creyó verlos y escucharlos también. Cuando su segunda esposa se encuentra cerca de la muerte nota cómo gotas misteriosas caían en la copa de vino que Lady Rowena se llevaba a la boca y que al parecer le propiciaron la muerte. Esa noche el protagonista solitario atestigua cómo el cuerpo de Lady Rowena regresa a la vida transformada en Lady Ligeia. La soledad continua en la que vivió el protagonista implica una complicidad silenciosa con la vampira.

En los tres cuentos revisados, la sustitución implica una negación, aunque costosa y terrible, de la muerte. En una lucha cuerpo a cuerpo acaba venciendo la muerte, una muerte que no es definitiva y que, aunque de forma siniestra, anuncia la continuidad de la vida.



The Vampire.

Edward Burne-Jones.

British Museum.

Capítulo IV

La vampira

El vampirismo y lo demoníaco

Como relatamos en el capítulo anterior, uno de los temas frecuentes en la literatura fantástica del siglo XIX fue la mujer y su relación con la muerte. Además, como representante de la alteridad, la mujer se encuentra asociada por cercanía a lo demoníaco. Sólo es necesario recordar el relato de Jacques Cazzotte *El diablo enamorado* y las sensacionales transformaciones del personaje, Biondetta/Belcebú para tener un buen ejemplo de la mujer como demonio. La asociación entre la mujer y el pecado se encuentra planteada desde la Biblia, con la Eva/serpiente ofreciendo la manzana a Adán. Sin embargo parece ser que las confesiones de San Agustín y su vituperación de la carne resignificaron a la mujer como vinculada al demonio. La "carne" como sinónimo de faltas a la sexualidad mesurada se materializó en la mujer tentadora y poco se necesitó para asociarla al

mismo Lucifer en su lucha por ganar almas para el infierno. Sin embargo ésta no fue la única aproximación de la representación de la mujer como esencialmente malévolas, pues otros relatos nos la muestran asociada al vampirismo.

Como hemos visto, en la mujer se signa una diferencia en ocasiones siniestra que se muestra de varias maneras. La vampira nos permitirá ahora continuar la reflexión acerca de la mujer como representativa de una diferencia peligrosa asociada no sólo a la muerte, sino también a la expresión de pasiones irrefrenables propias de la oscuridad y del averno. En la medida de su capricho, la vampira cautiva, mata y finalmente condena a hombres, mujeres y niños al mismo destino. Como veremos, la vampira supo también cautivar a los autores de siglo XIX, quienes legaron una gran producción de personajes diversos. Es importante aclarar que tanto el vampiro como la vampira surgen desde mucho antes del siglo XIX fundamentalmente en leyendas folklóricas o bien en tratados de demonología. Sin embargo, su aparición en la ficción probablemente ocurre en *La Novia de Corinto* de Goethe (2001, p. 21), uno de los grandes exponentes

del romanticismo alemán. Como veremos, esta obra es fundadora de una tradición floreciente que se inicia en el romanticismo y continúa en el siglo XX. La novia vampira fomenta la creación de otras figuras similares en donde se encarna una pasión destructiva, amorosa en ocasiones, cuya culminación frecuente es la muerte.

Los vampiros, frecuentemente relacionados con la locura y los lazos simbióticos, son ejemplos de relaciones mortíferas y pasiones destructivas. En "El Vampiro" de John Polidori, el protagonista no puede dejar de manifestar su poder de destrucción y en "Ligeia" de Edgar A. Poe, la protagonista mantiene hacia su marido una relación de naturaleza simbiótica. Ligeia no puede vivir más que en compañía de su marido, necesita su cercanía continua, no concibe la vida fuera de la presencia de su marido. En "Morella" del mismo autor, el marido enloquece al darse cuenta que la muerta toma posesión del cuerpo de su propia hija. Desde otra perspectiva, los vampiros se encuentran en íntima relación con uno de los miedos fundamentales del ser humano: la muerte y la descomposición del cuerpo. El terror de ser enterrado vivo o bien de enterrar a un vivo, tan frecuente en el

folklore y la literatura, llega a constituir uno de los temas favoritos de los escritores del siglo XIX y algunos del XX. Este terror probablemente se fundamenta en el miedo de experimentar, aunque sea por momentos, el mundo de los muertos, la alteridad inevitable. El mundo del vampiro está asociado inevitablemente a la locura, la destrucción, la muerte y la descomposición del cuerpo. Tal asociación debe dar cuenta del efecto siniestro que éstos provocan en la literatura.

El mundo de los vampiros no está claramente delimitado. No conocemos su origen, ni el secreto que les otorga el poder de salir del mundo de los muertos y en muchas ocasiones dominar la voluntad de los vivos. De igual manera, las jerarquías en el mundo de los vampiros son un asunto en penumbra, así como las posibilidades de reproducción. También la destrucción del vampiro varía de un autor a otro. Tales faltas de definición son afortunadas, pues enriquecen las posibilidades de creación literaria. Para abordar en la medida de lo posible este mundo, es conveniente referir algunas características comunes a los vampiros.

El vampiro es un ser estancado en una situación excepcional, en los límites entre la vida y la muerte. Como tal estancamiento ocurre cuando el cuerpo acaba de morir, el vampiro está necesariamente asociado a los procesos de descomposición física que horrorizan a los seres humanos. Sin embargo, el vampiro, a pesar de ser un muerto en vida, no sufre un proceso de descomposición. Al parecer lleva en sí mismo la posibilidad de arribar para siempre al mundo de los muertos e iniciar el proceso de descomposición interrumpido. Algunos humanos "caza-vampiros" tienen prisa por facilitar este tránsito. En cualquier caso es característica fundamental del vampiro el romper el cerco de la muerte y a voluntad transitar por el mundo de los vivos.

Además de relacionarse con la muerte y la descomposición, el vampiro se asocia a la idea de contagio (Bronfen, 1992, p.296) pues el vampirismo ocurre legendariamente de manera epidémica. Siempre existen mas de dos muertes misteriosas y apariciones diversas en una región. Recordemos que, como el vampiro regresa del mun-

do de los muertos, de un mundo de cadáveres en descomposición, se considera acarreador de enfermedades.

Debemos tomar en cuenta el terror al contagio en relación a la muerte. El asesinato es una actividad esencial del vampiro. Se trata de un espíritu esencialmente maligno que mata seres humanos no sólo para alimentarse, como predador, sino además, para recrear su necesidad de destrucción y aumentar sus huestes. El vampiro no puede alimentarse más que de sangre y en algunas ocasiones de carne pútrida. Debido a su incapacidad para alimentarse de algo diferente a la sangre, su imagen remite a la del feto, y en tanto a su capacidad de sobre vivencia alimentado de sangre y restos la carne descompuesta, recuerda a los animales de carroña. La imagen es la de un feto aniquilador, alimentado de sangre, simbiótico y sin un género conocido. El asunto del género es muy importante para los estudiosos (Dun Mascetti, 1994), pues aunque existen hombres y mujeres vampiro, en ocasiones cabe abrigar dudas sobre el género de estas criaturas: "What is a vampire? Is it a human being, and there-

fore a "he" or a "she" or truly an "it" – a monstrously evil and hideously ugly creature that happens to bear a human form? (Ibid, p. 11)

La condición antinatural de los vampiros implica relaciones marcadas por la prohibición y el exceso: la sexualidad se convierte en necrofilia, el apego en incesto y en homicidio, la dependencia en muerte. Las relaciones de los vampiros están signadas por la muerte en la mayor parte de sus formas. Los vampiros ambulatorios generalmente abandonan su tumba durante la noche y al aparecer frente a sus víctimas succionan su sangre y los poseen poco a poco, domi-nándolos desde un principio para matarlos y convertirlos en vampiros.

Los métodos para prevenir que los cadáveres se transformen en vampiros son muchos a lo largo de los siglos y cambian de una región a otra. Algunos son la mutilación del cadáver, diversas medidas físicas coercitivas como su envoltura rígida y varios ritos funerarios. Por otra parte, la manera de eliminar a los vampiros siempre se asocia a una segunda y eficaz muerte, que puede implicar la estaca en el corazón, la decapitación, el emparedamiento y la incineración.

El tema del vampiro en su relación íntima con el reino oscuro y desconocido de los muertos y las pasiones es muy frecuente durante el movimiento romántico. Gracias a los autores de este periodo, el vampiro se ha enriquecido y evolucionado hacia muy diversos derroteros. El mundo de los muertos constituye por antonomasia esa realidad "otra" donde desea abreviar el romántico. En el vampiro pueden conjugarse varios elementos esenciales de la alteridad: el doble, el demonio, la valoración del mal. Es precisamente en estos espacios esenciales de la alteridad donde la ficción se deslata de su posible sumisión al ámbito de lo real y puede alcanzar su eventual autonomía como universo representativo (Bravo, 1988, p.31).

Hitos en la literatura de vampiros

En un principio se consideró al vampiro y a la vampira como representantes del demonio. Sin embargo, al paso del tiempo, el trasfondo de personalidad del vampiro se enriquece y da lugar a diferentes versiones de la criatura. Los vampiros y las vampiras presentan va-

riables infinitas en relación a la posibilidad de posesionarse y compartir cuerpos de varones o mujeres.

La personalidad del vampiro fue dejando atrás la representación del demonio y siguió sendas más complejas y fértiles. Este punto de vista lo tenemos en *La Historia del Demoníaco Pacheco* de *El Manuscrito Encontrado en Zaragoza* de Ian Potocki (Potocki, 2001, p.29). Esta narración se refiere a la posesión del cuerpo de dos hermanas por los espíritus de un par de hermanos asesinos. En esta historia se encuentran reunidos el satanismo, la muerte y la sexualidad, teñidos de deseos incestuosos. El relato cuenta cómo Pacheco, hijo de un caballero cordobés, sufre el acoso de su madrastra Camila de Tormes, la cual trata de seducirlo. Sin embargo, Pacheco se enamora de Inesilla, la hermana de su madrastra. Cuando en un viaje llega al encuentro con su padre en un lugar de espectros, halla a su madrastra quien le ofrece una cita secreta con Inesilla a condición de gozar con ellos los placeres que él tenía reservados para su amada. El joven acepta el trato y en un principio se encuentra tras una puerta presenciando a través del ojo de la cerradura lo que él

crea es la relación erótica entre las dos hermanas. Sin embargo, los cuerpos de las hermanas son simulacros, pues los hermanos Zoto, asesinos muertos en la horca varios días antes y con tratos con Satanás, son los que toman la figura de las hermanas. Al día siguiente, Pacheco se despierta bajo la horca de los hermanos Zoto, acostado entre sus cadáveres y es perseguido por ellos. A partir de esta experiencia, Pacheco se convierte en un endemoniado que pide auxilio a un santo varón y vive el resto de su vida en una ermita. En esta obra sobresale el carácter homosexual del deseo demoníaco, así como la necrofilia, ambas características compartidas por la sexualidad de los vampiros.

Otra obra que marca un hito en la complejidad de la criatura es "El Vampiro" de John W. Polidori (2001, p. 53-77), pues a partir de este relato su perfil dejó de ser esencialmente demoníaco dando lugar a múltiples posibilidades, desarrolladas por otros autores. "El Vampiro" fue escrito después de la reunión de Villa Diodati (Dunn Mascetti, 1994, p. 44) cuando Lord Byron planeó un viaje a través de Europa con la intención de visitar Suiza en donde se encontraría con

Percy B. Shelley y su esposa Mary Shelley. En aquella época era costumbre viajar en compañía de un doctor, en este caso precisamente John Polidori, aunque no sólo por su profesión sino por su plática vivaz. Sin embargo, Byron llegó a tener durante la primera parte del viaje una relación cada vez más cortante con el doctor, aparentemente por sus distintas opiniones. Al llegar a Génova y particularmente a sus apartamentos de Villa Diodati, un clima tempestuoso e inclemente les evitó salir de la Villa y empezaron a leer historias de fantasmas. Lord Byron propuso que cada uno debería escribir una historia similar. Ahí nacieron tanto *Frankenstein* de Mary Shelley como "El vampiro" de John Polidori. La autoría de este último fue motivo de conflictos pues en un primer momento la historia se publicó atribuida a Lord Byron en el *New Monthly Magazine*. El número del siguiente mes tenía una carta en donde Polidori aseguraba que la historia le pertenecía. Al parecer Polidori basó su historia en fragmentos que Lord Byron había empezado a escribir y que había abandonado en Génova. El protagonista de esta historia parece es-

tar sustentado en la personalidad que Polidori percibía en Lord Byron.

En este relato, la personalidad del vampiro se encuentra sutilmente desarrollada y las razones de su conducta se mantienen ocultas. Este es un vampiro inglés conocido como Lord Ruthwen. Vive en Londres, aparentemente desde su nacimiento y una de sus características es mostrar rasgos de personalidad contradictorios y poco frecuentes en los vampiros. Por una parte es capaz de mostrar agradecimiento y cuidado hacia un amigo, mientras por otra le destruye la razón y la vida apoderándose de su hermana y convirtiéndola en vampira. La existencia y maldad de Lord Ruthwen aparecen como un misterio que puede dar lugar a múltiples consideraciones, pero el personaje queda definitivamente al margen de ser un simple enviado de Satán. Esta complejidad suele abarcar a las mujeres vampiro, como puede corroborarse en algunas de sus personificaciones más importantes como lo son *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, "Clarimonda" de Théophile Gautier, "El misterio de Ken" de Julian Hawthorne y "Thanathopia" de Rubén Darío.

La vampira

El germen de lo siniestro nace con el equívoco ante el hecho fundamental de la existencia. El sentimiento siniestro se manifiesta cuando es imposible decidir si un sujeto está vivo o muerto, o bien si un sujeto es auténtico o es una copia. Los vampiros ponen en duda, en ocasiones, las certezas de la vida y la autenticidad. Su aspecto es similar a su apariencia en vida, pero hay aspectos que hacen dudar de la autenticidad. En efecto, los vampiros ponen en duda nuestra capacidad para percibir la vida y la autenticidad, pues encarnan la muerte enmascarada como si fuera un cuerpo vivo.

El caso de las mujeres vampiro fortalece la esencia de lo "otro" implícita en las personificaciones femeninas en la literatura del siglo XIX. En esa época el cuerpo de la mujer es definido en contraste con el masculino como un cuerpo castrado, marcado no sólo por la diferencia, sino más bien interpretado por la falta. Al conjugar esta concepción con la de la muerte en vida del vampiro, se consolida la imagen siniestra de la mujer. La mujer vampiro se convierte en lo "otro" de múltiples maneras: desde el lugar de la diferencia, del

cuerpo castrado, de la muerte y finalmente de todo lo desconocido. La mujer vampiro es un personaje idóneo para poner en escena una triple ausencia: de pene, de vida y de identidad.

Uno de los primeros casos de vampiras en la literatura es la obra en verso "*La novia de Corinto*" de Goethe (2001). Esta permite efectuar una asociación entre los vampiros y los héroes malditos del romanticismo, ya que encarna la rebeldía de la pasión y la identificación del amor y la muerte. En esta obra, una mujer muy joven recién muerta, encuentra al hombre que le había sido prometido en matrimonio y, en una actitud ambigua de seductora y seducida, se involucra con él en una relación pasional. Al ser descubierta por su madre, la muerta le anuncia el triste destino no sólo de éste, sino de otros muchos jóvenes que caerán en sus manos:

Por vindicar la dicha arrebatada
la tumba abandone, de hallar ansiosa
a ese novio perdido y la caliente sangre del corazón sorberte
toda.
Luego buscaré otro

corazón juvenil

y así todos mi sed han de extinguir

(Goethe, 2001, p. 26)

Aquí la mujer vampiro expresa un irrefrenable erotismo y un paradójico deseo de vida, entrelazando en su pasión el amor, la muerte y el sexo. En su parte esencial, la obra cuenta con un conflicto religioso al presentar una apología del paganismo frente al cristianismo y de lo anormal frente a lo normal. Esta búsqueda de caminos inéditos, aunada al erotismo y la muerte, se inserta ya desde sus orígenes dentro de la temática de la alteridad propia del romanticismo. La figura de la mujer vampiro se perfila desde entonces como una expresión de la otredad que es inherente no sólo a la ruptura con lo establecido, sino a una indagación en los deseos prohibidos.

También Coleridge fue víctima de la atracción quimérica de las vampiras. Transformó sus sueños en poesía y al hacerlo llenó los espacios más vívidos de su creación de vampiras implacables. En su obra, siempre caracterizada por el enfrentamiento de los contrarios, se entreteje la visión demoníaca de la mujer con la Virgen María, en

un intento de reconciliación de los opuestos. Por medio de la vampira, Coleridge reconcilia los opuestos en dos de sus obras: *The Rime of the Ancient Mariner* y *Christabel*. En *The Ancient Mariner*, poema escrito entre 1797-98, Coleridge traslada una narración gótica de las abadías y sus castillos hacia una naturaleza desolada: el mar. En este poema aparece la siguiente invocación de un marinero:

The very deep did rot: O Christ
That ever this should be!
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea
(en Paglia, 1991, p. 324)

Cuando el marinero invoca a Cristo para liberarse de su prisión marina no obtiene respuesta. Sin embargo, al divisar una gaviota, el marinero esperanzado pronuncia el Ave María. Esta invocación se ve profanada por una revelación demoníaca y en el barco aparece una mujer monstruosa:

Her lips were red, her looks were free,
Her locks were yellow as gold:
Her skin was as white as leprosy,
The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,
Who thicks mans blood with cold
(en Paglia, p. 325)

La aparición de la vampira después de la evocación de un símbolo femenino íntimamente asociado a la divinidad, da lugar a una inversión de efecto: ante la oración se produce una epifanía pagana. En su búsqueda de la reconciliación de los contrarios Coleridge recrea una otredad marcada necesariamente por una imagen siniestra de la mujer.

El mismo mecanismo ocurre en *Christabel*, escrita en 1797. En esta obra se lleva a un extremo la contradicción entre la visión virtuosa del mundo y la poética. Esta contradicción se transforma en otra epifanía de la maldad que se revela por medio de llamativas y espeluznantes visiones paganas. Christabel es una noble que abandona a la medianoche el castillo paterno para rezar por su prometi-

do. Contrariamente a su intención de sofocar a las fuerzas del mal, la salida de esta doncella en el medio de la noche las provoca. La protagonista conoce a Geraldine, vampira malévolas que mediante un hechizo se apodera de su cuerpo y voluntad. De ser una chica inocente con mucha fe en el amor y la virtud, Christabel se convierte en una víctima de la perversidad de la vampira. Es importante detallar algunos pasajes de la historia ya que influyó en autores posteriores como Edgar A. Poe.

Cuando Christabel se encuentra en plena oración, sufre un sobresalto debido al sonido de una queja:

The lady sprang up suddenly,
The lovely lady, Christabel!
It moaned as near, as near can be,
But what it is she cannot tell.-
On the other side it seems to be,
Of the huge, broad-breasted, old oak tree.
(Kermode, 1972, p. 259)

Geraldine está referida como "It," una pista de la identidad de la vampira. Poco después, previniendo el peligro que acecha, el poema dice: "Hush, beating Heart of Christabel/ Jesu, Maria, shield her w-
III!" (idem). Entonces aparece Geraldine, simbólicamente ataviada en blanco, color reservado a la pureza:

There she sees a damsel bright,
Dressed in a silken robe of white,
That shadowy in the moonlight shone:
The neck that made that white robe wan,
Her stately neck, and arms were bare;
Her blue-veined feet unsandaled were,
And wildly glittered here and there
The gems entangled in her hair.
I guess, 'twas frightful there to see
A lady so richly clad as she-
Beautiful exceedingly (idem)

La descripción muestra una clara similitud entre la figura de Geraldine y la de la Virgen María. Christabel trata de encomendarse a la Virgen: "Mary mother, save me now!" (idem). Inquieta inmediatamente por la identidad de la extraña y Geraldine intenta tocar la mano de Christabel y lograr un acercamiento físico que, en el caso de los vampiros, puede traducirse en un principio de poder sobre las decisiones y la vida del otro:

Have pity on my sore distress,
I scarce can speak for weariness:
Stretch forth thy hand, and have no fear!
Said Christabel, How camest thou here? (Kermode, p. 260)

Christabel pronto cederá al acercamiento de la vampira. Como una estrategia para lograr su aceptación y conmiseración, la vampira relata el secuestro y los maltratos sufridos a manos de cinco guerreros:

Five warriors seized me yesternorn,
Me, even me, a maid forlorn:
They choked my cries with force and fright,
And tied me on a palfrey white.
The palfrey was as flete as wind,
And they rode furiously behind. (p.260)

Ante este relato de secuestro y violación, Christabel se conmueve y se aterra debido a la proximidad de su boda y el inicio de su vida sexual. En este fragmento se hace patente el placer sádico de Geraldine al inventar una violación y contarla a una joven incauta. A partir de este momento la dependencia de Christabel hacia Geraldine crece y la vampira toma control de la situación. La vampira rompe el vínculo de unión entre Christabel y su prometido gracias al entramado entre violencia, violación y sexualidad. Sin embargo, en poco tiempo el relato se revela como una artimaña de Geraldine para lograr la posesión de Christabel, su próxima víctima.

La protagonista, preocupada por la seguridad de Geraldine y decidida a proporcionarle un refugio, la lleva a su castillo. Como los

habitantes del castillo se encontraban dormidos entran a hurtadillas y comparten la misma cama. Geraldine ha logrado fascinar a Christabel quien puede verse como el bien, como la búsqueda de identidad del sujeto, la valoración de las reglas sociales, la búsqueda del amor. El mal, como diferencia y antagonismo hacia estos valores, se representa en Geraldine. La vampira es tan poderosa que logra contradecir la intención aparente del autor de mostrar "that the virtuous of this world save the whicked" según las palabras que el propio Coleridge envió a un amigo Gillman. (Paglia, 331)

El umbral del castillo se convierte en un símbolo de paso entre un estado de cosas y otro: la entrada de lo "otro" ("It") al mundo de Christabel es la entrada del mal y la vida se alterará para siempre. Frente al umbral del castillo Geraldine finge desmayarse:

The lady sank, belike through pain,
And Christabel with might and main
Lifted her up, a weary weight,
Over the threshold of the gate:

Then the lady rose again,

And moved, as she were not in pain. (p. 261)

En la tradición los vampiros no pueden entrar a una morada sin la ayuda del morador, de ahí que Geraldine finge un desmayo con el fin de atravesar el umbral del castillo. Una vez dentro, supera mediante hechizos, los dos obstáculos que representan el perro guardián y Sir Leoline, el padre de Christabel. El primero no se mueve y el segundo se encuentra débil y no despierta. Existe, además, un obstáculo sobrenatural: el fantasma de la madre de Christabel, que se presenta cumpliendo su promesa de aparecer en palacio el día de la boda de su hija. Sin embargo, Geraldine vence a la aparición y se dedica a seducir a Christabel, quien finalmente se entrega a la vampira.

La identidad de Geraldine se encarna en un cuerpo cuya base es la profanación de lo sexual. Aparece como un ser quimérico, con características aterradoras. El poema sugiere, sin describirlo, un pecho y la mitad del cuerpo inhumanos. Algunos como G. Wilson Knight (en Paglia, p. 336) piensan en una horrenda anormalidad

sexual (*sexual desecration*) y otros lo relacionan con *The Faerie Queen* de Spenser.

The cinture from beneath her breast:

Her silken robe, and inner vest,

Dropped to her feet, and full in view,

Behold! Her bosom and half her side---

A sight to dream of, not to tell!

O shield her! Shield sweet Christabel! (Kermode, p. 264)

Algunos vampiros son conspicuos debido a las anomalías que presentan. Esto refuerza el argumento de pertenencia a "otra" realidad en relación con la muerte y la descomposición. Sin embargo, el contacto con este pecho anormal es el que hechiza sin remedio a Christabel, dejándola condenada al silencio:

'In the touch of this bosom there worketh a spell,

Which is lord of thy utterance, Christabel!

Thou knowst tonight, and wilt know tomorrow,

This mark of my shame, this seal of my sorrow;

But vainly thou warrest,

For this is alone in

Thy power to declare,

That in the dim forest

Thou heardest a low moaning.

And foundest a bright lady, surpassingly fair;

And didst bring her home with thee in love and in charity,

To shield her and shelter her from the damp air' (p. 264)

El hechizo que condena a Christabel al silencio, le obliga entonces a presenciar la seducción de su padre a manos de su amante sin poder proferir una advertencia, ya no digamos una queja. En la última estrofa del poema observamos cómo Christabel anulada por la vampira, está muerta en vida.

Carmilla

Las mujeres vampiro toman sus rasgos fundamentales de *La Novia de Corinto*, y se presentan como muerta plenas de deseos de vivir y de un erotismo de múltiples expresiones. *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, es una novela en forma de manuscrito que también explora la relación vampírica entre dos mujeres. Laura, la protagonista es una mujer joven de aproximadamente 18 años, huérfana de madre. La muerte la ronda desde la infancia, pues la madre muere y Laura es elegida como objeto de deseo de la vampira Carmilla. Otras mujeres mueren a su alrededor, víctimas de la voracidad de Carmilla. El acoso al cual es sujeta Laura no es producto de un encuentro fortuito, sino que se presenta desde la infancia y deja una huella siniestra en su memoria. A los seis años percibió la presencia, durante el sueño, de Carmilla, una doncella quien años más tarde y gracias a engaños viviría en su casa.

... con gran sorpresa por mi parte, vi un rostro solemne pero muy hermoso, que me miraba desde uno de los costados de mi cama. Era el rostro de una joven dama que estaba de rodillas con las manos bajo mi colcha. La miré con una especie de aombro complacido, y dejé de gimotear. Ella me acarició con sus manos, se tendió a mi lado en la cama, y me atrajo hacia sí, sonriendo. De inmediato me sentí deliciosamente apaciguada y me quedé dormida otra vez. Me desperté con una sensación como si me clavaran profundamente en el pecho dos alfileres al mismo tiempo, y lancé un grito. La dama retrocedió, sin dejar de mirarme, luego se dejó caer al suelo y me pareció que se escondía debajo de la cama. (Sheridan Le Fanu, 2001, p 60-61)

La conducta de acecho y acoso sexual a una niña de seis años se hace patente y marca el destino de la obra, pues Laura ha sido vampirizada desde entonces, como lo sugiere la sensación de dos alfileres clavados en el pecho. Desde este momento se muestra y a lo largo del relato se desenvuelve la pasión de Carmilla hacia Laura,

pues la primera elimina cualquier elemento que pueda arrebatarse a su amada. De esta manera una joven, invitada para ser compañera de Laura, muere a manos de Carmilla antes de llegar a la casa de la protagonista. La muerte de esta joven, sobrina del barón Vordenburg, un general amigo del padre de Laura, precipita la persecución y muerte de Carmilla, pues el barón no descansa hasta develar el misterio de la identidad de Carmilla. Hay además datos sueltos en el relato que pueden orientar a otras pistas, más siniestras aún. Laura resulta pariente de la casa de Karnstein y poseía varias pinturas herencia de esa familia. Las pinturas se mandaron restaurar y llegaron durante la estancia de Carmilla a la casa de Laura. Una de ellas representaba a una mujer cuyo nombre, según la misma pintura dictaba, era Maria Karnstein. El parecido entre el lienzo y Carmilla era sorprendente y gracias a él se presentó la primera evidencia de la verdadera identidad de Carmilla. María Karnstein se encuentra así de regreso de la tumba tratando de poseer la vida de Laura y de algunos de sus seres cercanos. Siguiendo una tradición greco-eslava en la cual un vampiro únicamente vampiriza a su familia, esta novela

deja abierta la posibilidad de una relación no sólo familiar sino probablemente fraterna e incestuosa entre la vampira y la protagonista. La adoración con la que corresponde Laura al fervor de Carmilla acentúa la idea de los vampiros como fuente de deseos irrefrenables y perversos. Laura habla de una incapacidad para resistirse a las caricias de Carmilla, por más que éstas le resultaban inconvenientes:

Sometimes, after an hour of apathy, my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like the ardor of a lover; it embarrassed me; it was hateful and yet overpowering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips traveled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs, "You are mine, you shall be mine, and you and K are one forever." Then she has thrown

herself back in her chair, with her small hands over her eyes, leaving me trembling. (en Dunn Mascetti, p.166).

Uno de los mandatos que la vampira debe cumplir en el siglo XIX, es el de hacerse cargo de los deseos considerados prohibidos en esa época. Carmilla la vampira representa la posibilidad de asesinar en nombre del amor, de explorar el homoerotismo y los placeres incestuosos. El relato presenta al final un apartado llamado "Conclusión" en donde se hace una descripción breve de las características de los vampiros y una relación de datos que aclaran la solución del caso de esta vampira. La vampira es identificada como la condesa Karnstein, amante de un antepasado del barón Vorderburg, quien localiza su sepultura. Carmilla es un anagrama del verdadero nombre Mircalla, Condesa de Karnstein. Esta vampira apareció a través de varios siglos con diferentes nombres, todos anagramas del original: Millarca y Carmilla son los más conocidos.

La verdadera historia de la Condesa es muy triste. Mientras vivía en el año 1698 un hombre, probablemente enamorado de ella, puso fin a su propia vida. En ciertas condiciones un suicida puede

convertirse en vampiro y este es uno de los casos. El vampiro selecciona y visita en sueños a determinadas personas vivas, las cuales al morir se transforman en vampiros. Desde muy joven, la condesa Karnstein sufría de sueños, obsesiones y sobresaltos ocasionados por uno de estos espectros. El antecesor del barón Vordenburg estaba apasionadamente enamorado de la Condesa y se dio cuenta de la transformación que había sufrido después de muerta. Decidió evitar el ultraje de sus restos con una ejecución póstuma y urdió varias estratagemas para que nunca se destruyera el auténtico sepulcro. Sin embargo, al paso de los años este hombre se percató del horror que iba a dejar tras él y tratando de enmendarlo, al menos parcialmente, realizó los trazos y anotaciones para llegar al lugar de la sepultura de la condesa. Años más tarde su predecesor, también barón Vordenburg, pudo concluir con la tarea.

Los datos aportados por el conde, parecen confirmar las sospechas sobre la existencia de una familia de vampiras. Al parecer Laura fue elegida y vampirizada desde su infancia por Carmilla, y dado que ambas proceden de la familia de la madre de Laura, apa-

rece la idea de una familia de vampiras. Al cierre del relato, la criatura parece no haber desaparecido de la vida de Laura quien afirma recordar vívidamente a Carmilla:

Aún ahora, la imagen de Carmilla retorna a mi memoria con ambigua alternancia: unas veces es la muchacha retozona, lánguida y bella; otras, el torturado demonio que vi en la iglesia en ruinas. (p.171)

En ausencia de la madre, la íntima relación de Laura con la pariente vampira recae en el relato como la sombra de un espectro familiar incestuoso que llega a vampirizar a la protagonista. La atracción de Laura por Carmilla puede entenderse como la atracción por la muerte y el homoerotismo, con cierta insinuación de incesto. Esto se refuerza en tanto María Karnstein, pariente muerta de su madre, funciona como representante materno y es la joven que la apetece y apasiona. El impetuoso erotismo que Carmilla logra despertar en Laura toma un cariz necrófilo, considerando a Carmilla como una pariente muerta. Al parecer Laura sufre al igual que María Karnstein

de una persecución vampírica, pues sueña y augura una presencia siniestra, lo que insinúa que la persecución no ha terminado y que habrá similitudes en el destino de María y Laura. La última frase del relato es inquietante: "Y con frecuencia, en medio de mis ensoñaciones, me he sobresaltado al imaginar que oía los pasos ligeros de Carmilla junto a la puerta del salón." (p. 171)

Se trata de una vampira seductora y al mismo tiempo locamente enamorada de su víctima. Su pasión no se desata impulsivamente en la muerte o en la lenta posesión de su amor sino seduce y goza de la conquista poco a poco para llegar a un clímax excelso. El vampiro puede ser epicúreo en sus actos.

En algunos casos el vampirismo omite la mordida y la succión de la sangre de los atacados para proceder de una manera mucho más sutil. Tal es el caso de *Wuthering Heights* de Emily Brönte, en donde Heathcliff no vive mas que para el recuerdo o para el fantasma de Catherine. Catherine se encuentra imaginariamente resucitada no sólo para Heathcliff, sino para su sirvienta Nelly Dean. De hecho, Heathcliff mantiene su imagen continuamente como una re-

miniscencia de la pasión amorosa y en medio de su duelo decide dejar suelto un lado de su ataúd para tener acceso al cadáver, mientras Nelly la mantiene viva en su discurso reinterpretando eventos pasados y planteándolos como estrategias para lograr efectos en el presente y así encontrar un lugar a la pasión de Catherine y Heathcliff. Heathcliff está como muerto en vida, aferrado al recuerdo de Catherine, pero su amor no puede consumarse pues se encuentra más allá de la ley, implica incesto y la alianza entre la hija de un terrateniente y su sirviente, probablemente su medio hermano. Sin embargo existe entre ambos una identificación total, pues, en palabras de Catherine: "Because he is more myself than I am... Whatever souls are made of, his and mine are the same... He is always in my mind as my own being" (Brönte).

Catherine escoge la muerte en lugar de separarse del objeto de su pasión. Heathcliff desea la muerte como una destrucción de las diferencias que los separan. Finalmente la muerte de Heathcliff borra la última diferencia entre ellos y permite la reunión de los amantes.

Maternidad y vampirismo

La maternidad durante finales del siglo XVIII y siglo XIX fue un coto de poder y control en la sociedad. La díada madre-hijo se amplía en parte del siglo XIX por la presencia de la matrona quien en ocasiones sustituye a la madre. A pesar de ser reverenciada por la sociedad de esa época, la maternidad era a fin de cuentas un fenómeno desconocido y de difícil abstracción para el mundo regido por el varón, quien se encontraba marginado del embarazo, del parto y de la crianza. Tales condiciones de la época colocan a la maternidad como campo fértil para ser asociado al vampirismo. Se trata de una oportunidad para enajenar una experiencia femenina y enlazarla a las ansiedades sociales del momento con respecto a la mujer como poseedora de un mundo oscuro de bajas pasiones. Algunas de estas pasiones se reflejan en la mujer vampiro que no duda en tomar la vida de su hija para continuar una existencia pasional y destructiva.

La visión típicamente decimonónica que considera a la maternidad como la única meta en la vida de la mujer, puede entenderse

como un mecanismo compensatorio ante la ansiedad competitiva del varón y la tentativa de cancelar, al menos en la fantasía, las oscuras pasiones de la mujer. En palabras de Tolstoy; "Every woman, however she may call herself and however refined she may be, who refrains from child-birth without refraining from sexual relations, is a whore" (Dijkstra, 1986, p.216).

Las mujeres vampiro llevaban a un extremo lo prohibido, pues no sólo buscaban saciar un erotismo incendiario y promiscuo, sino utilizaban la maternidad para posesionarse de sus hijas y volver a vivir. En esta situación se encuentran las hijas de las protagonistas de "Morella" de Edgar A. Poe y "La Granja Blanca" de Clemente Palma pues el fin único de las hijas de ambas protagonistas es ser el receptáculo para la resurrección de sus madres, como se insinúa en el relato de *Carmilla*. La maternidad puede ser vista como un cambio en la vida de la mujer en donde la aparición de madres vampiros fortalece el efecto siniestro del vampirismo.

¿Por qué la maternidad se transforma en un proceso tan amenazante como para tener que enajenarse como una alteridad sinies-

tra? La maternidad no sólo plantea un terreno de la experiencia que no puede ser conocido por los varones, sino que coloca a la mujer como poseedora de una superioridad fisiológica y aún psicológica. La madre posee al feto mientras lo acarrea en su cuerpo. El nacimiento del hijo trae como consecuencia la dependencia total del infante a su madre. Al verse como una posesión materna, el hijo se considera como un aliado natural de la madre y un potencial enemigo del padre varón. Por un lado se encuentra un feto que se alimenta de la sangre de la madre, y por otro una madre que posee plenamente al nonato. El feto y la madre pueden ser considerados complementarios siniestros y fácilmente deslizarse hacia el vampirismo.

En vez de la posibilidad de dar vida, la relación vampírica madre-hija significa hacer un botín de la vida nueva por la vieja y ya existente. Esto supone mujeres que sean capaces de arrebatarse la vida de su prole para su propia satisfacción y representa un ámbito de muerte dado que la hija desaparece para dar versión nueva a la madre vampira. En los casos de Morella y Cordelia se muestra la

necesidad de las madres de sobrevivir a la muerte. Morella necesitaba vivir en un cuerpo que negara rotundamente la posibilidad de no ser amado por su pareja. Por ello elige el cuerpo de su hija, hija también del protagonista, para que no existiera la posibilidad de ser rechazada. Al encarnarse en su hija efectúa una reunión del marido, ella misma y la hija para mostrarse como un objeto de amor sin posibilidades de rechazo ante el protagonista, pues en la hija se encuentra él mismo representado. Por otra parte, a pesar de verse anunciada, la posesión no se lleva a cabo hasta ser sancionada por el padre de la niña, por la elección del nombre Morella durante el bautizo. Sin embargo, en esta elección se encuentra ensombrecida la conciencia del protagonista:

What fiend spoke from the recesses of my soul, when, amid those dim aisles, and in the silence of the night, I whispered within the ears of the holy man the syllables –Morella? (Poe, p. 670).

Las vampiras de Poe utilizan desconsideradamente a sus hijas para lograr sus propósitos, traicionando la noción misma del "instinto materno". La mujer vampiro representa, además de la traición a la noción de instinto, la voluntad irrefrenable de control. El ansia de control consigue dominar la voluntad de los otros seres humanos, el marido por ejemplo, pero no queda en esto sino llega a expresarse como el control de la vida y la muerte. Así se explica la posibilidad de las vampiras de reencarnar en sus hijas. El vasallaje que logran de parte de otros seres humanos se entiende sólo en base a su capacidad de seducir y conducir a las más bajas pasiones.

A fines del siglo XIX surge la idea de que el sabor de la sangre daba lugar a una mutación severa en la mujer quien, de ser inocente e inexperta en cuanto al erotismo, se convertía en una ninfomaniaca (Dijkstra, 1986, p.347). La relación entre mujer y vampiro giraba claramente alrededor de la sangre y la imposición de vasallaje a otros.

Otras narraciones confirman la enorme dificultad para tomar una decisión contraria a la del vampiro. El vampiro aparece así como encargado de llevar a cabo decisiones costosas para los protagonis-

tas, mas no necesariamente contrarias a sus deseos. Así se pone en evidencia la naturaleza oscura de los hombres. En "Morella", el protagonista se encuentra ambivalente entre darle a la niña un nombre que la diferencie de la madre y con ello la posibilidad de una vida diferente, o darle el nombre de la madre con lo cual viviría de nueva cuenta con un acceso irrestricto a la sabiduría que vence a la muerte y probablemente en este caso acompañada de amor.

En el caso de Laura, la protagonista del cuento Carmilla, cabe la posibilidad de amor y erotismo correspondido entre ambas mujeres. Sin embargo, Laura sólo puede gozar de las caricias de Carmilla en un estado de voluntad adormecida:

Debo admitir que solía desear liberarme de aquellos insensatos abrazos, ...mas parecían faltarme energías para ello. Sus palabras susurrantes sonaban en mis oídos como una canción de cuna y apaciguaban mi resistencia en una especie de trance...
(Sheridan Le Fanu, p. 87).

Carmilla procede con Laura igual que Geraldine procede con Christabel, es decir, quebrantando la voluntad. Las vampiras destacan y afloran los deseos más recónditos de los seres con los que se relacionan.

Matrimonio y vampirismo

El paso a la vida sexual activa de la mujer conduce a un terreno desconocido y preocupante para el varón, donde se ponen en juego diferentes engranajes de la sexualidad, desde la idea de pureza hasta el juicio de su propia potencia sexual. Durante el siglo XIX se consideraba que una mujer "hipersensual" podía agotar las energías vitales de su pareja y llevarlo a la muerte (Dijkstra, 1986, p. 334). Estas fantasías se desarrollan en la temática de la lujuria propia de las mujeres vampiro.

La asociación entre la aparición de un vampiro y el matrimonio se ve claramente en *Vampirismo* de E.T.A. Hoffmann y en *Drácula*

de Bram Stoker, pues en ambos casos la aparición del vampiro concuerda con el matrimonio.

Drácula puede considerarse el clímax de la literatura sobre vampiros. Este relato, basado parcialmente en tradiciones de Transilvania, puede verse como la historia de un poderoso vampiro, sus amores y su muerte. En la novela dos amigas, Lucy y Mina, se encuentran a punto de casarse. Lucy muestra una activa inquietud y curiosidad hacia el erotismo, mientras Mina se conforma con escurrir algunos libros de su amiga. Lucy duda entre tres pretendientes para casarse. Se enamora de los tres y no puede conformarse con uno: los quiere a todos. Mina se encuentra comprometida con Jonathan quien se encuentra con el conde Drácula en Transilvania para arreglar un asunto notarial. Indirectamente Jonathan lleva al monstruo, representante de la muerte y las oscuras pasiones, hasta Lucy y Mina, su prometida.

Fascinadas por el vampiro, ambas caen víctimas de su pasión. Lucy se entrega por completo y jamás delata su relación con él. Entre tanto Mina duda continuamente entre el regreso a la normalidad

en un mundo donde será esposa de Jonathan y la muerte en vida propia del vampiro. Es precisamente ella quien permite la captura y destrucción de Drácula pues relata los sueños donde se comunica con él y lo delata al grupo de sus perseguidores que pueden ser tomados como representantes de una estabilidad doméstica tolerable. La pasión de Lucy por el vampiro probablemente se relaciona a su personalidad, más que intrépida, desvergonzada, en comparación a la de Mina. Sus indagaciones indiscretas sobre el erotismo la llevan a capitular frente al monstruo, quien le ofrece todo tipo de conocimiento erótico. De esta manera el texto deja bien claro el destino de las mujeres salvajes: convertirse ellas mismas en un monstruo, que tarde o temprano será decapitado por la sociedad razonable. Antes de convertirse plenamente en una vampira y conforme sufre la transformación, Lucy durante el día es ella misma aunque cada vez más debilitada, en tanto que de noche es una vampira cada vez más rozagante. Este proceso termina con la muerte y la vampirización completa de Lucy, la muerta en vida que busca a los niños para chuparles la sangre.

Es evidente que Lucy no merece la maternidad, la única justificación de la vida de una mujer. Su monstruosidad es tal que desarrolla como vampira una necesidad lujuriosa por la sangre de los infantes. La característica inhumana de la mujer se confirma, pues viola uno de los valores fundamentales de la época. Lucy, la mujer vampiro, muere a manos de Arthur, el más afortunado de los pretendientes, pues había sido elegido como marido. Una vez muerta, Lucy recobra las características legítimas de la mujer:

En el ataúd no estaba ya el ser repugnante que tanto nos había asustado, y al que habíamos llegado a odiar hasta el punto de conceder la misión de destruirlo, como un privilegio (...) Ahora era Lucy, tal y como la habíamos conocido en vida, con su rostro de inigualable dulzura y pureza (Stoker, 1990, p.295).

La fascinación de Lucy y Mina por el vampiro probablemente refleja la convicción velada de la época, acerca de la supuesta preferencia de las mujeres por un erotismo indomable, pasiones oscuras corruptas y finalmente la muerte en vez de la mesura, la virtud y una

vida claramente delimitada. La historia compara el amor pasional y sin límites del vampiro con el amor sosegado de la pareja formada por Mina y Jonathan, favoreciendo este último y aconsejando no ceder a las tentaciones de la lascivia femenina. Para afianzar este consejo, no hay más que mirar las dos consecuencias de ceder ante la pasión desbordada y perversa: la monstruosidad y la muerte.

La relación entre el vampirismo y el matrimonio aparece también en *Vampirismo*. En el relato de E. T. Hoffmann el conde Hoppeltyt, a su regreso de un largo viaje para tomar posesión de la herencia de su padre, permanece encerrado nueve meses remodelando su castillo. Aparece entonces una anciana baronesa, pariente lejana de su padre. Este asunto le afectó negativamente:

(...) recordó que su padre había hablado siempre de aquella mujer con la más profunda indignación, e incluso con repugnancia, y que a veces también había advertido a personas que pretendían acercarse a ella que harían mucho mejor si se mantenían alejadas de la baronesa; (p. 415)

A pesar de ello Hippolyt se encontraba obligado a recibirla por la ley de la hospitalidad y se deja convencer por la baronesa de su inocencia. Además Hippolyt queda hipnotizado por la belleza de Aurelie, la joven hija de la baronesa. Al invitarlas a pasar:

(...) tomó la mano de la baronesa, pero de súbito, la palabra y el aliento se le cortaron: un frío glacial inundó todo su ser. Sintió que unos dedos rígidos como la muerte aferraban su mano, y la alta y huesuda figura de la baronesa, que le miraba fijamente sin visión alguna en sus ojos, le pareció no ser más que un cadáver repugnante, muy acicalado y vestido con un traje multicolor. (p. 416-17).

Aurelie explicó a Hippolyt que su madre sufría de ataques de parálisis muy frecuentemente y mejoraba por sí sola luego de algunos minutos. Una vez que la baronesa volvió en sí, pareció confundir la invitación a entrar al castillo con una invitación a quedarse en él una temporada y así se realizó lo que a Hippolyt le parecía la mejor de las suertes: la compañía de Aurelie.

Hechizado por la baronesa y el amor, Hippolyt subestima los ataques de la baronesa, su aspecto cadavérico y sus interminables paseos nocturnos por el cementerio. Decide después de un tiempo casarse con Aurelie. Ella es feliz. Sin embargo el día de la boda se presenta con una fatalidad: "Habían encontrado a la baronesa caída en el suelo, boca abajo e inerte, en las inmediaciones del cementerio." (p. 418). La boda se suspendió temporalmente y el conde notaba que su esposa padecía "una angustia mortal, íntima y sin nombre lo que parecía perseguirla sin cesar" (idem), diferente al duelo por su madre. Una vez efectuada la boda el conde sabía que: "Aurelie ocultaba algún lacerante secreto que la torturaba, mas le parecía una falta de tacto preguntarle sobre ello mientras durase aquel extraño nerviosismo..." (p. 418-9).

A pesar de encontrarse libre de su madre y de la historia de los abusos a los que la sometía, Aurelie sigue sufriendo. Durante meses no prueba alimento y se aísla mas cada día. El conde se entera que su esposa sale todas las noches y decide seguirla. Se da cuenta que Aurelie va al cementerio y, sentada entre "...viejas medio desnudas,

desgrefiadas y sentadas en el suelo alrededor de un cadáver...” (p. 51) se dedica a comer con avidez jirones de carne putrefacta. Al día siguiente, el conde desconfía de sus percepciones de la noche anterior, pero cuando Aurelia demuestra una aversión insuperable a la carne, vio “...representarse en su memoria, con todos los colores de la verdad, el espectáculo espantoso de la noche” (p.51). El conde le dice haber descubierto sus secretos nocturnos y ella emitiendo un chillido espantoso se abalanza sobre él y le muerde el pecho. El conde se defiende y la mata pero vive desde entonces presa de la locura.

Este relato de una mujer vampirizada por su madre confirma el peligro que la sociedad de la época le confiere a la experiencia erótica en las mujeres. En este caso se relaciona el acceso al erotismo femenino con el matrimonio. En efecto, es a partir del matrimonio que se efectúa la transformación en Aurelie.

En el cuento “Ligeia”, ante la muerte de Lady Ligeia aparece como sustituta Lady Rowena. El valor de Rowena en tanto sustituto es el de mujer muerta. Su cuerpo existe sólo como una representa-

ción del otro cuerpo y, al negarle toda originalidad, se convierte en un cuerpo sin alma que simula a una muerta. Ligeia está forzada a representar a una muerta y en consecuencia su final es trágico: la muerte y la posesión por la mujer vampiro. Este caso es interesante puesto que Rowena es tomada como un sustituto que, gracias a la diferencia, recuerda y redefine a Ligeia. Frente a la simplicidad de Rowena se encuentra la profundidad de Ligeia, frente a la debilidad de la primera se encuentra la fortaleza de la segunda.

En "La Caída de la Casa de Usher", encontramos varios datos interesantes para enriquecer lo anteriormente expuesto. El protagonista de la historia es un amigo de la adolescencia de Usher que viaja a un llamado urgente de este amigo, muchos años después que dejaran de verse. Al entrar en la casa se encuentra con la versión femenina de su amigo: una hermana gemela idéntica que subraya el efecto siniestro del relato. Usher se encuentra en un estado de debilidad extrema y de alteración nerviosa cercano a la locura, debido a la enfermedad padecida por la hermana, la cual sufre de ataques de catalepsia que duran varias horas y en ocasiones días como si se

encontrara muerta. La duda sobre la identidad del hermano y de la hermana, así como si ambos se encuentran o no afectados del mismo padecimiento, empieza a concretarse.

El resultado de esta desesperación vivida por Usher es que durante el último ataque de la hermana y su muerte aparente, decide enterrarla en el castillo durante quince días, precisamente para prevenir enterrarla viva. La hermana despierta encerrada en una cámara en la parte baja del castillo, abre su sepultura y llega hasta el hermano para morir juntos mientras el castillo se hunde bajo el fango. Usher nunca revisó la sepultura de la hermana y estaba completamente aterrado al oír los golpes que ésta daba a su cámara mortuoria en su desesperación por salir. Aparentemente había decidido romper el efecto siniestro de esta repetición, decidiendo abandonar a la hermana hasta que muriera, pero al hacerlo firmó su propia sentencia de muerte. Usher representa un doble de diferente género, como si entre ambos gemelos negaran toda diferencia y fueran un todo completo.

El efecto siniestro se refuerza por la presencia, biológicamente imposible, de dos gemelos idénticos de diferente género que insinúan una totalidad inhumana. La potencia destructiva de la hermana le da la posibilidad de funcionar como una vampira que ha succionado la energía vital del hermano y se presenta, en un juego destructivo, como muerta en vida. Es la proximidad misma de la muerte lo que probablemente decide a Usher hacer un intento de conservar su vida, lo cual implica destruir a su hermana, procurarle la muerte para salvar su razón y su vida. Pero la hermana, investida de una fuerza sobrehumana, logra salir de la cámara forrada de hierro y alcanzar a su hermano en un abrazo mortífero. La vampira en este relato no sólo es la representante de la destrucción y la muerte sino de la imposibilidad de separación de una relación que significa la unidad total.

La diferencia anulada en el vampiro

En esta sección se trata de tomar algunos conceptos del psicoanálisis para enriquecer las relaciones que existen entre la mujer vampiro y la repetición. El vampiro es necesariamente un doble de sí mismo, o más bien de la persona viva en el mundo de los muertos. El psicoanálisis no será entonces un modelo explicativo de la obra, pues la obra de arte es anterior y mayor a los modelos que intenten explicarla. La alternativa es entrelazar los discursos literario y psicoanalítico dándole prioridad a la obra literaria como un disparador de sentidos, como un foco alrededor del que giran múltiples significados. El psicoanálisis se nos presenta entonces como una herramienta útil para profundizar en algunos de estos sentidos que son preocupaciones esenciales del ser humano y, en este caso de una época y una literatura particulares. Más que conceptos o teorías que se imponen sobre la obra literaria parece útil la pauta recomendada por Starovinski (19, pág. 219) de mantener la actitud de acecho propia de una atención flotante; es útil para poder detectar algunos cruzamientos

entre una literatura, una época y la inquisición propia del psicoanálisis.

La emoción siniestra aparece según Freud en dos momentos o instancias: la presencia de un doble y la repetición. Por repetición se entiende el vivir de nueva cuenta una situación idéntica ya vivida. Se presenta necesariamente una indeterminación acerca de la autenticidad de un objeto. No puede decidirse si el objeto, el sujeto o la situación vivida es el original o una copia, o bien, si un sujeto se encuentra vivo o muerto.

El caso de los vampiros fortalece el efecto siniestro por la indeterminación de la repetición. Por un lado, el vampiro es una copia bastante fiel de un original y por otro el vampiro tiene características propias de los vivos y de los muertos. Es necesario apelar a la capacidad de juzgar un hecho o una persona como auténticos. El efecto siniestro se encuentra en relación a la capacidad de juzgar la autenticidad de un hecho o una persona. La repetición tiene como aspecto central la imposibilidad de experimentar un hecho como auténtico pues la diferencia con otros es marca de la autenticidad. Un fenó-

meno es auténtico en tanto es diferente del resto de los fenómenos. A mayor diferencia mayor certeza y margen de maniobra y a menor diferencia mayor incertidumbre y mayor angustia.

Los pacientes aquejados por varios síndromes psiquiátricos y neurológicos suelen sentirse como un doble o bien percibir como dobles a otros. Esta peculiaridad demuestra que es fundamental para el aparato psíquico el juicio certero de la autenticidad. La autenticidad en la percepción es indispensable para relegar cualquier experiencia siniestra de la conciencia.

La repetición de eventos que han sido traumáticos o bien no han podido resolverse de la mejor manera a juicio del sujeto puede dar lugar a dos líneas de conducta. La primera se rige por la repetición constructiva: el sujeto repite la experiencia para poder controlarla y pasar de la pasividad a la actividad. Escribir un cuento puede ser una instancia de este tipo de repetición, en donde el creador da lugar a variables múltiples convirtiéndose en un sujeto re-creador de la experiencia al controlar el relato y su desenlace. En segundo lugar encontramos una recreación idéntica de la experiencia traumática.

Esta segunda forma de repetición es destructiva. De acuerdo a estas consideraciones, podemos pensar que si ante un objeto perdido definitivamente aparece otro idéntico, hay un efecto de negación de la muerte. El segundo objeto se sitúa en el lugar de la muerte y toda relación con este objeto es una relación con la muerte y el único destino que puede tener es también la muerte. Un mecanismo de este tipo posiblemente sea el que prevalece en algunos asesinos en serie. De esta manera el sujeto no puede cambiar la experiencia y sigue continuamente efectuando los mismos pasos y padeciendo el mismo horror.

Si tomamos en cuenta el concepto freudiano de la relación de amor como una repetición del prototipo de relación original vivido con la madre (Freud, T. XVII, p.22-4), podemos considerarlo el motor que guía la búsqueda de un objeto para amar. El prototipo de relación madre-hijo es diferente en cada caso, no es necesariamente la madre biológica la que realiza esta función sino la persona que se encuentre en esa posición. Esto da la posibilidad de vivir el encuentro de un objeto amado como un re-encuentro marcado desde el pa-

sado. En este encuentro existe necesariamente la sensación de incompletud o bien de diferencia, puesto que el objeto no es el mismo. El encuentro tiene algo de nostalgia, de pérdida y de duelo. Precisamente estas características le dan a la experiencia la cualidad de original y auténtica. Es así que desde la conformación misma del aparato psíquico se encuentra la experiencia de autenticidad y de diferencia y las relaciones en la vida se encuentran marcadas por la diferencia de la original. En este caso se hace esta afirmación desde la visión de la literatura como expresión de los mecanismos psíquicos y no en el sentido de la teoría psicoanalítica aplicada a la obra literaria.

Podemos aventurar entonces que el vampiro es una forma de negar la muerte y negar rotundamente la renuncia a ese original del que todos hemos partido. La separación de una unidad percibida como todopoderosa.

En "Ligeia", el vínculo establecido entre el protagonista y Lady Ligeia se asemeja más al de alumno/maestro, que al de amantes. Podemos pensarlo más cerca de la relación madre-hijo, que de una

relación primordialmente erótica: "...tenía suficiente conciencia de su infinita superioridad para someterme con infantil confianza a su guía en el caótico mundo..." (Poe, p.304). Esto puede explicar parcialmente el horror y la desestimación del protagonista hacia el vínculo con Ligeia: "...me deleitaban y aterraban al mismo tiempo" (Poe, p. 303). Lady Ligeia muere rebelándose a su destino y jurando no doblegarse ante los ángeles. La pérdida de Lady Ligeia es insostenible para el protagonista y lo sume en una melancolía cercana a la locura, de tal manera que construye una casa con una recámara semejante a un sepulcro. El protagonista efectúa un matrimonio intempestivo con Lady Rowena, probablemente con la única finalidad de restituir un vínculo indispensable para él. Sin embargo la restitución se concretó mas allá de la fantasía. Lady Ligeia cumple su juramento de no doblegarse ante la muerte, se encarga de negarla volviendo a la vida al tomar posesión del cuerpo de Lady Rowena. El vínculo original ha sido restituído en el lecho de muerte en medio de un proceso de vampirismo.



The Dying Valentine Gode-Darel.

Ferdinand Hodler.

Kunstmuseum, Basel.

Capítulo V

La mujer y el fetiche

El fetiche

En la novela *Clarissa* (Richardson, 1985) cuando la heroína muere, su enamorado Lovelace se empeña en mantener el cadáver embalsamado para mirarlo todo el tiempo que le sea posible. De esta forma, Clarissa embalsamada es una Clarissa excluida del devenir de la vida y una parte inerte de lo que ella fue: un icono de sí misma. De hecho, además de un icono, al convertirse en un objeto propiedad de Lovelace, Clarissa embalsamada se transforma en un fetiche. Ante la imposibilidad de poseer a Clarissa viva, esta solución que el protagonista quiere llevar a cabo, muestra la pauta de relación entre un sujeto y su fetiche.

El fetichismo puede ser abordado desde varias ópticas. No es el propósito de este capítulo describirlas ni efectuar un estudio del problema, sino llamar a cuentas a ciertos textos del siglo XIX que

presenten relación con este tema y analizarlos en su vinculación con lo femenino dentro del marco de la narrativa fantástica.

A grandes rasgos podemos afirmar que el fetichismo se presenta cuando ciertos sujetos sufren una tensión insoportable en su mundo de relación con otro u otros sujetos. La tensión sufrida echa a andar una serie de estrategias de evasión, una de las cuales está dedicada principal, mas no únicamente, a la relación erótica del sujeto. El fetiche suplanta al objeto de deseo, con el cual el sujeto presenta dificultades para relacionarse y, en múltiples ocasiones se encuentra representado por un fragmento de ese objeto. El fetichismo es una estratagema cuya finalidad es prevenir una ansiedad perturbadora del equilibrio psíquico. Esta finalidad se logra manteniendo oculto algo, generalmente una falla relacionada con la castración, que tiende a evidenciarse en la relación con el objeto. Algunas teóricas como la psicoanalítica (Freud, 1979) proponen que el enfrentamiento del sujeto con el objeto de deseo lo remite precisamente a lo que trata a cualquier costo de evitar: la evidencia de incompletud o bien la posibilidad de castración o mutilación. Es de esta manera

como el fetichismo se relaciona íntimamente con la castración y la muerte. En la misma tesitura se podría ponderar a la muerte como la castración de la vida.

En la novela antes citada, cuando Clarissa muere, deja claras instrucciones de lo que deberá hacerse con su cadáver, y con ello se afirma como única poseedora de su cuerpo,

In the first place, I desire that my body may lie unburied three days after my decease... But the occasion of my death not admitting of doubt, I will not on any account that it be opened; and it is my desire that it shall not be touched but by those of my own sex. (Richardson, 1985, p. 1413).

Dado que los problemas más graves sufridos por la protagonista en el curso de su historia fueron el engaño y la violación efectuados por Lovelace, Clarissa dispone de su cuerpo después de la muerte afirmando su derecho sobre él y tratando de impedir una nueva trasgresión. Sin embargo, la insistencia de poseer a Clarissa

obsesiona a Lovelace, quien fragua un plan siniestro: robar el cadáver para llevarlo a un cirujano y embalsamarlo,

I think it absolutely right that my ever-dear and beloved lady should be opened and embalmed. It must be done out of hand—this very afternoon...Everything that can be done to preserve the charmer from decay shall also be done. And when she will descend to her original dust, or cannot be kept longer, I will then have her laid in my family vault between my own father and mother. But her heart, to which I have such unquestionable pretensions, in which once I had so large a share, and which I will prize above my own, I *will* have. I will keep it in spirits. It shall never be out of my sight. (Richardson, 1985, p. 1383-84).

En esta historia se entrelazan la muerte y la posibilidad irrestricta de posesión de un sujeto sobre otro, quien una vez que pierde la vida, mantiene su valor de objeto convirtiéndose en una prenda, en una posesión. La violación efectuada por Lovelace deja en claro su imposibilidad de relacionarse con Clarissa y su necesidad de conver-

tirla en un objeto, en un ídolo. Clarissa embalsamada se presenta deseable por su incapacidad de resistirse a la posibilidad de tener a Lovelace como dueño. En este afán de posesión, Lovelace llega al extremo de prever la decadencia del cadáver y proponer un cambio de objeto ante esa eventualidad: si el cadáver decae puede ser desechado y suplantado por el corazón de Clarissa. De esta manera se transparenta el dispositivo puesto en marcha en la relación fetichista y que se basa en la fragmentación del sujeto. Tanto el cuerpo inerte y embalsamado representa a Clarissa, como eventualmente puede hacerlo sólo una parte: el corazón.

El fetiche deriva de la fragmentación y la sustitución de un objeto del deseo por un sujeto. El fetiche niega la individualidad. Podemos decir que la necesidad de relacionarse con una parte inerte que niega la individualidad del objeto de deseo, implica la muerte, pues todo aquello que le es propio y particular se opaca en la escena de la relación fetichista. Tal relación implica así la muerte real o simbólica de uno de los sujetos, que se ha convertido en objeto de deseo. Sin embargo, el fetichismo es tan complejo que al mismo tiempo

puede utilizarse paradójicamente para negar a la muerte. Clarissa al ser embalsamada afirma la muerte y, sin embargo, es usada para representar engañosamente su presencia. El cadáver fetiche se torna entonces en una estratagema alrededor de la muerte. La relación inicial entre Lovelace y Clarissa se transforma a través del tiempo en una relación de un sujeto deseante y su objeto fetiche cuyo parecido con la relación entre dos sujetos se difumina.

El fetiche sustituye una parte del objeto deseado por el todo. Como ya ha sido señalado por Freud (Freud, T. XXI, p.147), esta parte tiene la conveniencia de ser más fácilmente adquirida para entablar una relación con el objeto deseado. La muerte y la castración como representaciones de la mujer en la literatura se encuentran entonces estrechamente vinculadas con el fetichismo. Si el cuerpo femenino es percibido como castrado y no sólo como diferente, implica la posibilidad y el riesgo de la castración para el sujeto que así lo percibe. El sujeto que desea un cuerpo castrado se enfrenta a la posibilidad de ser castrado él mismo y por lo tanto a la incompletud y a la muerte.

El fetiche permite que el sujeto deseante obtenga placer a partir de una parte del objeto deseado sin confrontar la incompletud y la muerte. De esta manera, en el relato "Berenice" de Edgar A. Poe (1975) la fijación del protagonista en los dientes de Berenice, le permite, cuando ella muere poseerla al apoderarse de sus dientes.

...and in a smile of peculiar meaning, the teeth of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died! (Poe, p. 646).

Aparentemente muerta Berenice, el protagonista entra en un estado incontrolable y decide salvar de la tumba al objeto de su obsesión: la dentadura. Mas tarde aparece de manera inexplicable para él una pequeña caja sobre su mesa de noche. Se da cuenta de tener en sus manos huellas de lucha y comprende repentinamente la siniestra razón:

...and, in my tremor, it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white, and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor. (p.648).

Como una garantía de dominio y completud, el fetichista necesita salvar al fetiche de la decadencia. Es por esto tan importante para el fetichista creer en la posibilidad de un cuerpo perfecto y completo pues el origen del rechazo es hacia la incompletud y la muerte. La actitud del fetichista hacia la sexualidad femenina y hacia la muerte finalmente es ambigua, pues el fetiche en sí mismo resalta la incompletud y de esta manera la muerte. En el ejemplo anterior, los dientes se convirtieron en objetos de mayor valor que la persona, sin embargo la posesión de los dientes afirma la muerte y el vacío que el protagonista trata de eludir. Otro ejemplo para ilustrar esto se encuentra en *Clarissa*. La violación que Lovelace efectúa de la protagonista a quien drogó en primera instancia era innecesaria, pues ella estaba enamorada de él. Sin embargo, Lovelace necesitaba un

poder irrestricto sobre un cuerpo inerte pues estaba en juego la fantasía de dominio y completud en la relación sexual.

La novela de Richardson se encuentra situada a finales del siglo XVIII y es pertinente en este estudio pues nos muestra las expectativas relevantes de la época en referencia al destino de las jóvenes. Desde entonces, estas expectativas se encontraban en conflicto pues las mujeres emergían ya de una situación de servidumbre (Ford, T.4, p.295). Esta novela es importante en la medida que muestra ya más que el germen del conflicto que revisaremos en siglo XIX, las primicias del cambio de roles de los varones y las mujeres. La novela es trágica, pues las atrocidades sufridas por Clarissa son espantosas y la meta de la novela es ver a la virtud triunfante en medio de una temática de cierta crudeza. Es en este contexto que el fetiche aparece como un elemento posible para el estudio de los procesos mentales que es precisamente el procedimiento narrativo usado por el autor (Ford, T.4, p.289). Sin embargo, la aparición del fetiche en la literatura del siglo XIX, fundamentalmente en los

textos finiseculares, es más nutrida y obedece a otros factores propios de la época, como veremos a continuación.

El fetiche y lo siniestro

Partiendo de la alteridad que la mujer representa durante el siglo XIX, hemos tratado de establecer algunos ejemplos de personajes femeninos asimilados a lo siniestro. La alteridad se conjuga con lo siniestro al mostrar algo que se ha guardado en secreto, a saber: aquella parte de la naturaleza humana relacionada a una misteriosa voluntad de destrucción, sufrimiento, perversión y muerte. En este apartado revisaremos algunos relatos que muestran en primer término el amor a la muerte y a la decadencia para después continuar con el estudio del fetiche. Esto debido a que en un primer término la muerte se presenta como objeto de amor y en un segundo término una vez que la muerte ha poseído al objeto de amor puede establecerse una relación con éste a partir de un representante de la muerte. Este representante es de manera sucinta el fetiche.

En "La muerte enamorada" de Théophile Gautier (2001) la protagonista representa un juego de fuerzas entre la muerte y el amor. Clarimunda es portadora de la muerte. Estando muerta, regresa al mundo de los vivos para vivir su pasión por Romualdo, un sacerdote. Romualdo la había conocido durante su ordenación y se había enamorado instantáneamente de ella. Clarimunda muere y su influencia en el sacerdote se acrecienta después de muerta. Cuando Romualdo es llamado para administrar los óleos, se enfrenta al cadáver y lo embargan emociones necrofílicas:

Aquella perfección de formas, aunque purificada y santificada por la sombra de la muerte, me turbaba más voluptuosamente de lo debido, ...Olvidaba que había ido hasta allí para un oficio fúnebre, e imaginaba que era el joven esposo entrando en la alcoba de su amada... (Gautier, p. 103-4).

El sacerdote la besa y entonces sella el pacto de amor,

¡Ah! Eres tú, Romualdo –dijo con una voz lánguida y suave como las últimas vibraciones del arpa- ¿Qué haces? Te he esperado tanto tiempo, que me he muerto; pero ahora estamos prometidos y podré verte e ir a tu casa. ¡Adiós Romualdo, adiós! Te amo; es cuanto quería decirte, y te devuelvo la vida que tú has llamado en mi un minuto con tu beso; hasta pronto (Gautier p. 105).

Al enamorarse del sacerdote, la muerta protagoniza una historia vivida por él en sueños y confirma su amor reprimiendo su instinto de beber la sangre de otros hombres o saciarse en la suya. Romualdo llegó a darse cuenta que por la noche Clarimonda le hería el brazo, con una pinza de oro, con la decisión de evitarle el menor sufrimiento y con la sola idea de seguir viva para él,

Una gota, sólo una gotita roja, un rubí en la punta de mi aguja...como aún me amas, no debo morir...¡Ah! ¡Pobre amor! Tu hermosa sangre, de un color púrpura tan resplandeciente; voy a bebérmela. Duerme, mi único bien, duerme, mi dios, mi niño;

no te haré daño, no tomaré de tu vida mas que lo que necesite para no dejar que se apague la mía. Si no te amase tanto, podría optar por tener otros amantes, y secaría sus venas; pero desde que te conozco, todos me inspiran horror... (Gautier, p. 115).

Este texto consigue un efecto siniestro al compaginar la figura femenina con la muerte y la necrofilia, ya que Clarimunda está muerta y comparte el lecho con Romualdo. Existe en este caso una aproximación de veneración hacia la muerte, en forma del amor de Romualdo a Clarimunda, aparejada hacia el final del relato con el miedo a la muerte como representante demoníaco. Esta aproximación revela la insondable sujeción que puede presentarse entre un sujeto vivo y un objeto de deseo muerto.

Por otra parte, este relato invita a mirar de soslayo la paradójica compasión de la protagonista por su amado y asevera la posibilidad de obstaculizar la muerte por medio del amor. La muerte que podría darle Clarimunda a Romualdo al ser una vampira se obstaculiza por su pasión amorosa. La esencia misma del vampiro – la posesión del

otro hasta su exterminio – encuentra la oposición de una pasión ambigua. Por una parte esta pasión es de una intensidad y disrupción acordes a la naturaleza vampírica, pero por otra se detiene ante la devastación del objeto deseado.

El caso de la mujer representante de la muerte, se asocia a una doble alteridad, el mundo de lo femenino y de la muerte. Estos son dos esferas marcadas por lo desconocido y en este texto ligadas por medio del sueño de protagonista. Precisamente Romualdo al dormir propicia la presencia de un mundo desconocido, el de la muerte, en donde Clarimunda transita. El efecto siniestro de este relato se presenta al internarse en el desconocido mundo de la mujer y de la muerte, que resultan tan cautivadores y que presentan a la necrofilia como un producto del amor. El final del relato nos muestra a la alteridad femenina y mortífera como una esencia maligna, amainada por el amor. Por otra parte, como señalamos al principio de la sección este ejemplo muestra el amor a la muerte y la posesión de la misma por Romualdo. El carácter que toma esta relación sexual es de fetichismo, puesto que Romualdo posee a una muerta en vida, que es

una representante muy alterado de la persona viva, dado que sólo se le parece físicamente.

El efecto seductor de la corrupción después de la muerte sucede también en *Wuthering Heights*, de Emily Brönte. En este texto el amor obsesivo de Catherine y Heathcliff, se hace perdurable después de la muerte de ella. Catherine se transforma en una presencia fantasmagórica que oprime a Heathcliff hasta el fin de su vida. Esto se anuncia en el relato con la advertencia de Catherine:

But Heathcliff, if I dare you now, will you venture? If you do, I'll keep you. I'll not lie there by myself: they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me, but I won't rest till you are with me. I never will! (Brönte, p.116).

De esta manera Heathcliff se transformó poco a poco en un ser para la muerte. Su único deseo era reunirse con su amada muerta, encontrarla en medio de las rocas donde se conocieron y acompañarla al reino de la muerte. En este caso la mujer muerta es una atracción fatal, que termina llevándose consigo a quien la ama. De

nueva cuenta el amor es a la muerta y sólo con la muerta se podrá ser feliz. En este caso el fetichismo no aparece como tal sino sólo insinuado en la búsqueda obsesiva de Heathcliff del fantasma de Catherine, quién finalmente lo encuentra para llevarlo a la muerte.

El fetiche y el cuerpo femenino

En su intento de suplantar a la mujer, el fetiche se instauro como una expresión más de asimilación de lo femenino a lo siniestro, aunque su estatuto implique una mayor perturbación en la confrontación con la crisis de la mujer en esa época. Es precisamente esta íntima relación de lo siniestro con lo femenino lo que constituye una herramienta literaria para hablar de mundos enajenados de la percepción cotidiana. Dicho de otra forma, el fetichismo apunta esencialmente a un mundo oscuro en donde la mujer queda oculta y reemplazada por la fragmentación y la muerte. Cuando la mujer queda oculta por la imposibilidad social de abstraer su imagen de la fragmentación y la muerte, se cancela la posibilidad de pensarla como no castrada. Di-

cho de otra manera en lugar de mirar al cuerpo femenino como distinto y por lo tanto no castrado, se le mira desde la perspectiva de una completud en el ser humano, puesta en el cuerpo masculino. Esta perspectiva implica la posibilidad de completud y, por lo tanto la posibilidad de inmortalidad como un correlato de la completud. La inmortalidad así concebida se significa como una vida eterna incastable por la muerte. El poder del cuerpo femenino en relación a la reproducción y el embarazo se ponderan como otras formas de la alteridad, que no disminuyen sino aumentan la perspectiva de alteridad siniestra de la mujer, recordemos "Morella" de Poe, y "La Granja Blanca" de Clemente Palma.

Durante el siglo XIX, especialmente la segunda mitad, para cumplir con el compromiso realista de la época la narrativa fantástica tiene que apoyarse en problemas negativos y subjetivos como la locura, las perversiones o la superstición. El fetichismo es una solución insólita que ofrece diversos vínculos con los problemas de la época: en el fetiche quedan incluidos problemas referentes a la muerte, la sexualidad y la fragmentación del deseo. Por un lado

apunta a una serie de problemas psicológicos muy del interés de esta vertiente realista de literatura fantástica y por otro se presta a la exploración de un territorio oscuro, fantástico y siniestro. El fetiche suplanta a la mujer y por ello es posible efectuar una exploración de lo femenino en esta época literaria.

El fetiche tiene como tarea ocultar la incompletud y la muerte del cuerpo femenino, de tal manera que se presenta como fenómeno inverso a lo siniestro y por esto mismo complementario. Es decir, mientras lo siniestro se propone como quehacer principal mostrar aquello que está oculto, evidenciar la alteridad, el fetiche pretende negarla, así como todo aquello que tenga un sentido de castración.

Lo siniestro y el fetiche son elaboraciones teóricas con una relación particular en cuanto al mecanismo de la represión y el de la negación respectivamente. La represión consiste en el olvido de impulsos internos debido a la censura interna del sujeto: un deseo o un pensamiento más que inquietante, prohibido para el equilibrio del individuo. Lo reprimido aunque no es consciente continúa en vigor.

La negación en cambio es la negativa rotunda a aceptar partes displacenteras de la realidad.

Lo siniestro muestra aquello que se ha pretendido reprimir, es la exteriorización de unas fuerzas insospechadas. Tenemos como un ejemplo a las vampiras, seres siniestros que evidencian diversos deseos prohibidos, desde el aniquilar a otro bebiéndose su sangre, hasta la práctica irrestricta de un erotismo desenfrenado. Estos pueden ser deseos reprimidos en los seres humanos, pero que consiguen exteriorizarse en un momento dado.

Mientras tanto, aunque el fetiche muestra aquello que pretende negar, lo hace de una manera excepcional. En un movimiento ambiguo, al momento de mostrarse el fetiche afirma y niega rotundamente la ausencia o bien la castración. Así lleva a su culminación el mecanismo de la negación. El protagonista de *Brujas La Muerte* de Rodenbach, mantiene una relación sensual con la cabellera de su amada muerta. La cabellera afirma la ausencia de la mujer muerta, podemos decir que confirma su muerte pero al mismo tiempo niega esta ausencia al suplantar a la mujer.

Otro de los ejemplos más relevantes de este engranaje es el relato "Berenice" de Poe. El protagonista afirma encontrarse poseído por una enfermedad de la atención pues ésta se fija en objetos aparentemente sin importancia:

In my case, the primary object was invariably frivolous, although assuming, through the medium of my distempered vision, a refracted and unreal importance. (Poe, p. 644)

Al mismo tiempo su prima, quien se convierte en su esposa, vive afectada por otra patología mental, la epilepsia, que le hace simular durante horas o bien días la muerte,

...a species of epilepsy not infrequently terminating in trance itself-trance very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt. (p. 643)

En el medio de estas explicaciones médicas, aparece una fijación fetichista del protagonista hacia su prima, pues él no podía mirar mas que los dientes de su amada:

The teeth!-the teeth!- they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. Then came the full fury of my *monomania*, and I struggled in vain against its strange and irresistible influence. (p. 646).

El acento fetichista de este texto está referido no sólo a la mujer sino a la mujer enferma que se encuentra, en un primer momento, representada por los dientes y posteriormente suplantada por ellos. El mundo trocado en una naturaleza perversa se refuerza por las patologías de ambos personajes y por el resultado: la muerte en vida de Berenice y la posesión fetichista de los dientes por el protagonista, quien creía muerta a su esposa. En este caso los dientes

confirman la muerte de Berenice y en un mismo movimiento, la niegan, al convertirse en objeto de deseo y suplantar a la mujer.

El fetiche se encuentra en una entrañable relación de fuerzas con lo siniestro. Dada su esencial característica de fragmentación, el fetiche se asocia a lo siniestro al señalar de manera inapelable la fragmentación del mundo y de la personas, pero lo lleva hasta el extremo de la suplantación. La asociación del fetiche a lo siniestro se basa en que el fetiche es esencialmente una naturaleza fragmentada que trata de representar y suplantar a una figura original, íntegra. En un primer movimiento nos muestra la fragmentación de nuestro mundo y nuestra conciencia, nos señala una forma de alteridad. Sin embargo, al intentar negar la fragmentación y suplantar a una figura original, trasciende a un segundo movimiento de negación rotunda de la muerte y se precipita a un nivel de plena patología. Por ello el intento de negar la muerte que puede ser exitoso para el fetichista, se convierte para un observador externo en una suplantación fallida. Para este observador la alteridad se ve representada por la natura-

leza fragmentada del fetiche, mientras que para el fetichista la alteridad, ese "otro mundo" se encuentra anulada por el fetiche.

Desde otro punto de vista, debemos repensar otra vertiente para explicar la intensa relación entre el fetichismo y lo siniestro: el fetichista intenta negar una verdad que simultáneamente conoce, y esto presupone cierto desdoblamiento del yo. Los desdoblamientos del yo son un tema con gran eco siniestro y se encuentra en el nodo de unión entre el fetiche y lo siniestro. Sin embargo, el fetiche existe en un mundo en donde las fuerzas naturales se violentan mas allá de los alcances de lo siniestro.

En resumen podemos decir que el sentido del fetiche es renegar de la castración y la muerte y para ello apela a una suplantación. Así los dientes de Berenice que la suplantán son extraídos violentamente cuando ésta se encuentra en un estado cataléptico, de alguna forma crepuscular y sobrenatural.

El fetiche invita a la ensoñación de la completud, como ocurre en el famoso cuento de hadas Blanca Nieves.

Blanca Nieves como fetiche

Cuando Blanca Nieves (Grimm, 1992) en la caja de cristal se erige en una estatua de sí misma se convierte en un icono enajenado de su esencia viviente.

Snow White lay in the coffin for many, many years and did not decay. Indeed, she seemed to be sleeping, for she was still as white as snow, as red as blood, and her hair as black as ebony.
(Grimm, p. 202)

El cuerpo se encuentra en un estado intermedio entre la vida y la muerte. Recuerda al sueño, pues su prolongada pasividad no permite la descomposición. La belleza permanece como un monumento inerte, plácido e intemporal. Este monumento de Blanca Nieves, capaz de despertar la fascinación de los enanos, de los animales del bosque y del príncipe, ha logrado negar el paso del tiempo y por consiguiente la muerte. El príncipe cautivado decide llevársela a su reino para verla "siempre", pues de otra manera moriría:

...for I can't go on living without being able to see Snow White.
I'll honor her and cherish her as my dearly beloved. (Grimm, p.
203)

Blanca Nieves icono se ha transformado en un objeto de deseo que niega a Blanca Nieves mujer. Este icono cancela la muerte y también la sexualidad, pues es una pareja inerte y eterna, un monumento feliz. Blanca Nieves icono puede transformarse en un fetiche, en relación con el príncipe, representando una parte de sí misma. De hecho al hablar de ella el príncipe y los enanos hablan más de una posesión que de una persona,

Let me have the coffin, and I'll pay you whatever you want."

But the dwarfs answered, "We won't give it up for all the gold in the world."

"Then give it to me as a gift," he said, "for I can't go on living without being able to see Snow White." (Grim, p. 203).

La fascinación ejercida por Blanca Nieves dentro del féretro es similar a la producida por un fetiche, ya que su función es disminuir la tensión del deseo. Tanto el icono como el fetiche parecen ofrecer un bien inapreciable imposible de conceder; en el caso de Blanca Nieves es la posibilidad del príncipe de vivir un amor eterno dedicado a un ser perfecto, estático y paradójicamente inmortal. En Blanca Nieves, el objeto de deseo se encuentra suplantado por un ser atemporal, capaz de negar la muerte para siempre. Este ser atemporal que suplanta a la mujer en relación al príncipe es un fetiche y puede ser visto en su característica de facilitador, por así decirlo de la relación del príncipe hacia una mujer.

Cuando Blanca Nieves se encuentra dentro del féretro de cristal ha vencido a la muerte. El cuerpo femenino se presenta al mundo como un objeto que habiendo sido clausurado se encuentra finalmente cerrado y se transforma, por impenetrable, en un símbolo fálico. El icono estable se contrapone a lo femenino y a la muerte, ya que éstos se encuentran marcadas por lo inestable e ineludible. El cuerpo femenino como símbolo fálico se convierte en un fetiche, el

embalsamamiento puede transformarlo en la imagen de la completud eterna pues es un cuerpo femenino que ha suplido su falta convirtiéndose todo él en un sustituto fálico y ha superado la descomposición situándose y conservándose mas allá de la muerte. Es un sustituto fálico ya que completa al varón pues posee a una mujer y puede disponer de ella a voluntad como una parte de sí mismo, si así lo desea. Además la rigidez del cuerpo muerto y embalsamado puede ligarse por analogía a un gran falo en la misma línea de completud mas allá de la muerte.

Como el príncipe quiere llevarse el ataúd a su palacio para poder gozar de la visión del icono "para siempre" podemos pensar que el cuerpo embalsamado de Blanca Nieves asegura al príncipe en el lugar del sobreviviente eterno y lo sitúa fuera de la temporalidad. Así podemos observar como se cumple la función central del fetiche: producir la ilusión del objeto de deseo vencedor de la muerte y la incompletud. Esto se logra en dos niveles. El primero es la ausencia de la descomposición que significa el cuerpo embalsamado, y el segundo, según Bronfen, es que la falta adjudicada a los genitales fe-

meninos es suplantada por un cuerpo femenino intocable e idealizado (Bronfen, 1992, p. 103).

De manera similar al príncipe de Blanca Nieves, la insistencia de Lovelace en poseer el cuerpo de su amada y por lo menos poseer su corazón implica que la observación del fetiche promete un bien que no puede conceder: la inmortalidad. Esto ocurre gracias a la realización de un artificio que produce un objeto situado fuera de la temporalidad, ya sea el cuerpo completo y embalsamado o una parte significativa de éste, como el corazón o la cabellera.

A pesar de que un cadáver femenino embalsamado manifiesta tanto a la muerte como a la sexualidad femenina, éstas no representan ninguna amenaza pues sus cualidades disruptivas e indeterminadas se encuentran borradas (Bronfen, 1992, p. 99). No sólo se encuentran cancelados los efectos amenazantes de la mujer viva, sino que al observar el cadáver embalsamado se produce la ilusión de control y distanciamiento de la muerte y la amenaza de castración.

La cabellera como fetiche

En *Los Hijos de Cibeles*, José Ricardo Chaves (1997) señala que la cabellera separada de una mujer puede adquirir un puesto central en algunos relatos. Menciona también cómo la relación entre un hombre y la cabellera termina siempre en la locura, la muerte, o en ambas. Tomando en cuenta estas directrices, vale la pena internarse en el tema de la cabellera como fetiche. Para empezar, la cabellera es un atributo propio de la mujer que en la imaginación del siglo XIX entre otras cosas sirvió para distinguir, según sus características, a la mujer frágil de la mujer fatal. Además, la cabellera es esencialmente una prolongación inanimada en la que se ancla una cualidad mortífera que se concreta cuando está separada del cuerpo. Como sucede en el mito de la cabellera de Berenice, cuando ella se corta el cabello y lo arroja a un río, el hombre que lo encuentre estará destinado a buscarla para toda la vida. La cabellera funge aquí como un símbolo del poder de la feminidad y en el siglo XIX se desarrolla tal identificación de una manera patente. Sin embargo, este mismo símbolo

puede transformarse en un símbolo fálico, como ocurre con la Medusa. La cabellera es así un símbolo ambivalente capaz de suplantar a la mujer y de representar al falo. Dadas estas características no es extraño que la cabellera femenina se pueda fácilmente convertir en un fetiche y más aún, como veremos en los siguientes ejemplos, en un arma asesina.

En la novela *Brujas, la Muerta* (Rodenbach, 1948), un cofre de cristal guarda y exhibe a un fetiche: la cabellera de la esposa del protagonista muerta años antes. Inmediatamente después de la muerte de su esposa, Hugo viaja a Brujas, un lugar que le parece mortecino:

...le impulsó una razón misteriosa, a una esposa muerta le correspondía una ciudad muerta también. (Rodenbach, 1948, p. 26).

Ahí se dedica durante cinco años a recordar a su esposa y dar vuelo a la melancolía. Su casa es como un altar dedicado a la muerta, y en medio de dos salones llenos de objetos y muebles que ella

solía usar se encuentra la cabellera como sustituto de la muerta. Muchos retratos celosamente preservados parecían hacer guardia al objeto más importante de la colección:

...retratos esparcidos un poco por todas partes: sobre la chimenea, en los veladores y en las paredes, y, principalmente – un accidente a aquello le hubiera destrozado el alma - el tesoro conservado de aquella cabellera dorada, que no había querido encerrar en ningún cajón de cómoda, ni en cofrecillo oscuro - ¡eso habría significado sepultar la cabellera en una tumba!
(Rodenbach, 1948, p. 21)

La cabellera no podía ser enterrada en una tumba pues para el protagonista se convirtió en la posibilidad de mantener una relación con la muerta y confiar en la inmortalidad. De esta manera, Hugo muestra con excepcional claridad el esfuerzo de negar la muerte por medio de un objeto e instaura un doble juego de afirmar la muerte para inmediatamente después negarla. Por ello era necesario mantener la cabellera bajo cualquier pretexto a la vista:

... puesto que seguía teniendo vida (la cabellera) y era de un oro que no envejecía nunca, (decidió) dejarla extendida y visible, como el resto de la inmortalidad de su amor. (p. 21)

La cabellera que en vida era de “cabellos largos y ondulantes que le cubrían toda la espalda”, tenía un color “...rojo ámbar. Las vírgenes de los primitivos ostentan guedejas semejantes que descienden como cascadas en calma” (p. 18) En esta mezcla de color y forma la cabellera representaba para el protagonista el carácter virginal de la muerta y la pasión de su amor hacia él.

Del cadáver yacente, Hugo había cortado aquella mata de pelo que en los últimos días de la enfermedad recogieron en largas trenzas. (p. 18)

¡Esta cabellera era sagrada! Encarnaba el espíritu mismo de la muerta y era preciso no tocarlo más. Debía contentarse con mirarla, con asegurarse de que siempre se hallaba visible, esta

cabellera, de la que acaso dependía la vida misma de la casa.

(p. 68).

Al suplantarse el espíritu de la esposa por la cabellera, se conforma un juego en el cual su espíritu queda morando en la tierra y no abandona del todo al cuerpo pues se queda habitando y animando a la cabellera. Esta idea del protagonista es decididamente siniestra pues apela a un juego de indeterminación sobre la vida y la muerte, sobre el alma y el cuerpo. La cabellera se transforma en un fetiche al convertirse en el espíritu de la esposa y la suplanta con el fin último de negar la muerte.

En *Salamandra* de Efrén Rebolledo, Elena encarna a la mujer fatal vista como sobrenatural, pues: "No era macho ni hembra, como dice Plinio de algunos animales" (Rebolledo, p. 71). Este apunte señala una esencia diabólica ratificada por la inexorable capacidad de Elena de despertar los apetitos sensuales más extremos,

Daba pábulo a la pasión en que Eugenio se abrasaba, pero ella se debatía impunemente en la llama escarlata. (p. 71).

Eugenio es un poeta condenado a muerte por Elena pues ella decide arrastrar al autor a cumplir lo escrito en uno de sus poemas:

Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca
Es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina,
Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,
Me daría la muerte con su seda asesina. (p. 41)

Después de leer estos versos Elena decide la muerte de su presa, "Yo haré que poniendo en práctica esta idea realice su más bella obra de arte". (Rebolledo, 1997, p. 41).

Elena se presenta como un "otro" destructor, como un enemigo disfrazado, y su cabellera como una emisaria de la muerte, el arma asesina. Elena se revela aparejada a la Medusa:

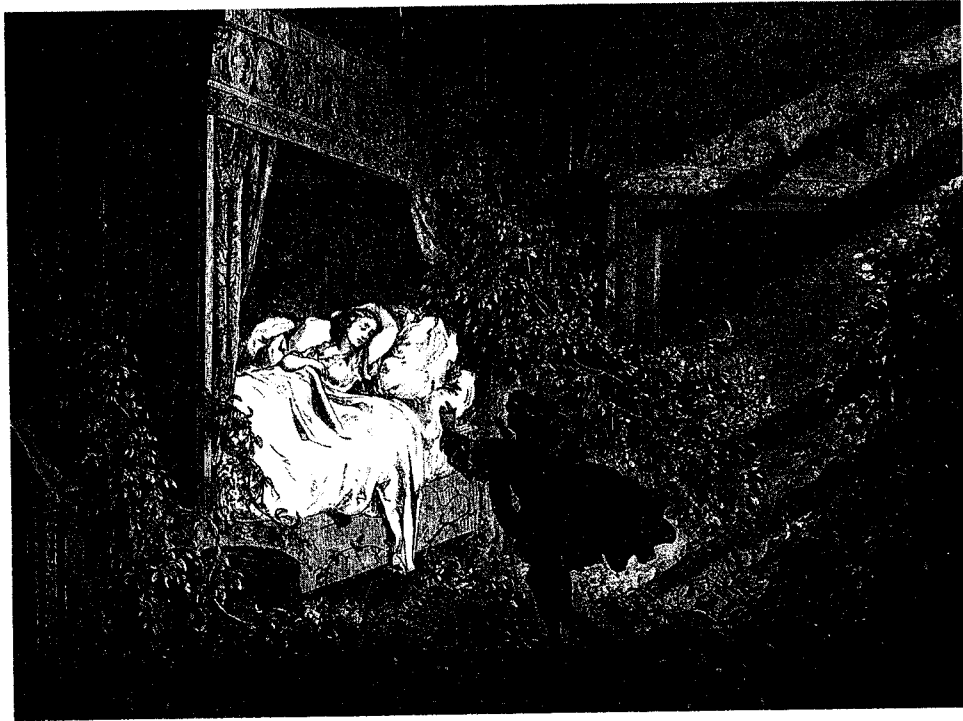
...forzada a recortarle (a la cabellera) gruesos mechones a fin de que no la agobiara demasiado con su peso (...) Cayeron los rizos sobre sus sienes como enroscadas virutas de ébano; rodaron por su cuello como ondas de azabache líquido... (p. 73).

...dejó en libertad sus cabellos, que se despeñaron por su espalda, silenciosos y pesados, como un Niágara negro. (p.74).

La cabellera de Elena se presenta en esta novela no sólo como el arma asesina sino como la representación de sí misma, es un fetiche creado por la propia Elena y aceptado pasivamente por Eugenio. La cabellera fetiche reúne sus características esenciales: la pasión por la muerte y la certeza de superioridad. Por mediación de la cabellera, Elena produce la muerte a Eugenio y establece en un doble movimiento la afirmación y la negación de la muerte. La muerte se afirma con el suicidio de Eugenio y se niega con la sobre vivencia indiferente de Elena. En un juego especular Elena transforma a Eugenio en una imagen de completud pues es un varón ahorcado con un instrumento que durante toda la novela se antoja fálico, mientras que al mismo tiempo se presenta como representante fetichista de la mujer.

En un cuento corto de Rebolledo (1968) titulado precisamente "La Cabellera" encontramos de nuevo el tema con un desarrollo diferente y un mismo desenlace. El protagonista no puede contender

con una apatía existencial ni con el deseo que le inspiran otras mujeres, además de su compañera. Vive una vida promiscua, desordenada y llena de pasiones incontrolables. Una mañana, decide ahorcarse con el pelo de su compañera. La cabellera funciona, desde el punto de vista del protagonista, como representante de la mujer y de la venganza que necesita ejecutar para liberar los agravios cometidos contra ella. La cabellera se convierte, de nueva cuenta, en el arma homicida, y la mujer queda señalada como corresponsable del suicidio, como un tropo de imaginación y deseo masculino, en este caso un deseo de muerte. La imposibilidad de satisfacer su deseo de completud se vuelve insoportable y el protagonista se suicida con un símbolo cuya lectura puede ser doble: la cabellera de la mujer, identificación de la falta y al mismo tiempo símbolo fálico que no logra llenar el vacío.



La Belle au bois dormant.

Gustav Dore.

Les Contes de Perrault. J. Hetzel, Paris, 1897

Conclusiones

En esta tesis hemos tratado de efectuar una ruta de lectura y exploración de textos del siglo XIX y principios del XX que tienen en común una raíz temática, vale decir, la exploración de lo femenino dentro de un contexto de alteridad. La inmovible dicotomía desde la cual la mujer es clasificada en aquella época como frágil o fatal ha sido ya estudiada en otros textos (Dijkstra 1986, Chaves, 1997), en tanto el actual tuvo como intención especular sobre la mujer fatal, en particular sus rasgos siniestros. De esta forma, el objeto de esta tesis fue investigar las imágenes literarias utilizadas para mostrar el rostro de la fatalidad siniestra que se encomienda a las mujeres. Los textos elegidos abarcaron desde finales del siglo XVIII con *Clarissa* de Richardson hasta principios del XX con *Salamandra* de Efrén Rebolledo. Esta investigación intentó abstraer las representaciones literarias de mujeres siniestras para generar un acercamiento a ese valor circunstancial, que el conflicto sociocultural de género les confiere.

Del trabajo analítico de esta tesis se colige que las mujeres siniestras en la literatura decimonónica acentúan de manera particular los rasgos femeninos que se vinculan a la diferencia de género de tal manera que ocasionan alarma y turbación. Aún la maternidad, propia de las mujeres frágiles en la literatura del siglo XIX, se trueca en un medio de expresión de una diferencia malévola privativa de la femineidad. En efecto, en algunos casos, las mujeres frágiles portadoras de la dulzura y virtud femeninas, estandartes de la maternidad, exacerbaban la diferencia sexual y transgreden el canon maternal para convertirse en mujeres fatales, a través de una maternidad dirigida a saciar su sórdida voracidad.

El arte en general y la literatura en particular, expresan las inquietudes culturales de la época estudiada, en especial la crisis en los roles de género, con la consecuente pérdida de poder del grupo masculino y una angustia de castración en los varones. Todo ello deviene en una actitud misógina que se plasma de manera más o menos velada en la obra de arte. Las imágenes siniestras de los textos literarios probablemente representan la perspectiva masculina

del mundo amenazante al que se enfrentan los varones y su consecuente desazón. El varón de siglo XIX mira con melancolía un estado de cosas que no volverá a presentarse, principalmente la ilusión de control de su entorno. Se teme al cambio, ya que éste se percibe desde esa ilusión de poder. El miedo se configura en perfiles inertes desde los cuales se puede calificar, clasificar y contener al enemigo o bien al "otro".

El nacimiento de la dicotomía mujer frágil / mujer fatal se puede explicar parcialmente como una forma de facilitar el manejo de lo siniestro depositado en la imagen de mujer. De esta forma, dicha imagen es, con frecuencia, una síntesis, sea de las bajas pasiones o bien de las virtudes más elevadas a los ojos de un mundo masculino. La transformación y fusión entre estas dos imágenes da como resultado una virgen lujuriosa y perversa, sanguinaria y devota. La imagen de mujer sintetiza virginidad, erotismo y muerte, icono perturbador que corrompe necesariamente al varón y desde ahí al resto del mundo.

Debido al divorcio que existe durante el siglo XIX entre lo que se acepta en privado y la opinión pública, al menos en la clase burguesa, se acentúa la cualidad prohibida y perversa del deseo sexual. Al parecer un gran número de mujeres disfrutaban la sexualidad pero pensaban que era una peculiaridad maligna. De la misma manera sus parejas disfrutaban la sensualidad siempre dentro de los límites de los placeres prohibidos. La separación entre lo privado y lo público parece reforzar la dicotomía mujer frágil / mujer fatal de la época.

Desde el punto de vista de la sociedad decimonónica, las mujeres fueron asignadas para llevar a cuestras las transgresiones a una moral que no nacía de la naturaleza sino que era impuesta desde un autoritarismo masculino avalado por la ciencia y la iglesia. Así, lo que indica la creación de los perfiles de mujer frágil / mujer fatal es una extremada tensión moral en medio de una intensa dificultad de vivir un mundo de cambio. Esta tensión da lugar al planteamiento de extremos irreconciliables: privado / público, frágil / fatal.

Por otra parte, el autoritarismo masculino parecía indicar, como Sigmund Freud acertadamente investigó, un terror a cualquier even-

to que representara la castración. La felicidad de la pareja decimonónica, en la medida que se daba, parecía pender de un hilo muy delgado, de un equilibrio precario y delicado, entre el disfrute del placer y la posibilidad de que éste convirtiera en la condición de castración del varón. Baste recordar cómo y cuándo Dalila corta la cabellera a Sansón, imagen muy socorrida en las artes del siglo XIX.

Dado que la narrativa fantástica se nutre de los aspectos siniestros de la vida cotidiana se torna en la más socorrida para expresar la fatalidad siniestra de las mujeres. La mujer siniestra aparece en la narrativa fantástica como un cúmulo de paradojas cuya base es la representación de la alteridad. En esta narrativa, la mujer no sólo aparece fragmentada, muerta, mujer vampiro o seductora fatal, sino que pone así en evidencia contradicciones sociales al aparecer indistintamente como generadora y destructora, como presa y depredadora, como todo y parte, como igual y diferente. Esta posibilidad ominosa es esencial al mundo femenino del siglo XIX, y se presenta en varios motivos del arte de esa época. Tomemos como ejemplo el ya citado motivo del espejo. Este motivo se encuentra

reproducido en múltiples lienzos y relatos finiseculares. En la pintura "*El espejo de Venus*", realizada en 1898 por Sir Eward Coley Burne-Jones, las facciones de todas las mujeres son idénticas y se miran duplicadas en el espejo que se encuentra a sus pies. Si consideramos a la mujer como representante de la alteridad, en este lienzo no tiene un rostro definido, y se transforma en una otredad indefinida y al mismo tiempo duplicada: alteridad ominosa. El espejo es probablemente un motivo recurrente por la importancia concedida a la imagen de la mujer como dependiente o independiente del mundo masculino. Dado que la sociedad del siglo XIX esperaba que las mujeres se abandonaran a la imagen de sus hombres, el hecho de buscar su propia imagen en el espejo contradecía las expectativas del siglo, pues simbolizaba un reducto de individualidad y privacidad. Esto podía entenderse como una potencial rebeldía al orden instituido. El eclipse que la sociedad exigía de la mujer se contradecía en las múltiples imágenes e historias en donde la mujer, reacia a renunciar a su vida y a su mundo, se miraba al espejo. Es significativa la importancia que se le concedió durante el siglo XIX dado el gran

número y diversidad de representaciones pictóricas a la historia de "The Lady of Shallot." Esta mujer podía ver al mundo a través de un espejo. Al renunciar al espejo para mirar a Lancelot, la dama es castigada con la muerte. Existen múltiples imágenes realizadas con este tema durante la época, en donde la renuncia a mirar al mundo es un sacrificio ejemplar al amor.

Sin embargo, el espejo que devuelve la imagen femenina, el símbolo de individualidad, se encuentra teñido por múltiples opiniones aún científicas que le niegan la posibilidad de reflejar pretensiones razonables, positivas, y acordes a los valores masculinos. Tomemos como ejemplo a Nicholas Francis Cooke, una autoridad respetada a partir de 1870 en la investigación científica del comportamiento femenino y autor de *Satan in Society*, un libro acerca de la sexualidad humana. Cooke consideraba nula la capacidad de las mujeres en cuanto a conocimiento en el sentido más profundo del término "almost believe that a mirror invisible to others, always reflected her to herself(...)to the 'know thyself,' in its large philosophical sense, she is an entire stranger" (Dijkstra, p. 135). Al negarle a la

mujer la posibilidad de conocerse a sí misma en el sentido más filosófico del término, se le concede a su insubordinación una cualidad de extrañeza y de alienación propia de un ser humano siniestro, sin posibilidad de saber sus alcances.

La narrativa fantástica subvierte así múltiples límites aceptados y lo hace en alguna medida para expresar la insubordinación social de la mujer. Al hacer esto, al tiempo que expresa las angustias de la época se retroalimenta de la crisis que estas ocasionan, para explorarse a sí misma. En efecto, al perturbar los límites aceptables de su época y el encasillamiento de los géneros, la narrativa fantástica se trueca en bisturí que desvela los convencionalismos sociales y de género más acendrados en la sociedad y con ello indaga la naturaleza del deseo. Más aún, la narrativa fantástica despliega nuevas alternativas para la expresión de la cultura de género, puesto que los territorios ignotos que su creación de formas puede recrear se relacionan íntimamente con las variaciones del estado del goce. Es decir, la narrativa fantástica puede plantear seres alternativos y goces

alternativos siguiendo la tradición crítica e innovadora que la caracteriza.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, México, D.F., 1990.
- Balzac, Honoré, *Lo obra maestra desconocida*, Editorial Océano, México, D. F., 2002.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, D.F., 1996.
- Botton Burla, Flora. *Juegos Fantásticos*. UNAM. 1983. México, D. F.
- Bravo, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite*. UNAM, México, D.F., 1988.
- Bronfen, Elizabeth, *Over Her Dead Body*, Routledge, Nueva York, NY, 1992.
- Burke, Edmund. *Philosophy of Edmund Burke*, Oxford University Press, Inglaterra, 1998.
- Cazotte, Jacques, *El diablo enamorado*, Ediciones Península, Barcelona, España, 1998.

- Chaves, José Ricardo, "Magia y ocultismo en el Siglo XIX", *Acta Poética* 17: 291-325, 1996.
- Chaves, José Ricardo, *El doble y su teatro en Bruges-La-Morte*, Tesis, México, D. F., 1991.
- Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles*, UNAM, México, D.F., 1997.
- Dijkstra, Bram, *Idols Of Perversity*, Oxford University Press, Nueva York, NY, 1983.
- Duvy, Georges y Perrot Michelle, *Historia de las mujeres*, T. 3 y 4, Santillana, Madrid, España, 1993.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, D. F., 1979
- Gautier, Théophile, *Muertas enamoradas*, Lumen, Barcelona, España, 1999.
- Grimm Brothers, *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*, Bantam Books, Nueva York, NY, 1987.
- Harter Deborah A., *Bodies in Pieces*, Stanford University Press, Stanford, California, 1966.

- Hoffmann, E. T. A., *El hombre de la arena*, Valdemar, Madrid, España, 1998.
- Lewis Matthew G., *The Monk*, Grove Press, Nueva York, NY, 1952.
- Mérimée, Prosper, *Algunas narraciones*, Factoría Ediciones, México, D.F., 1999.
- Nerval, Gerard de, *Aurelia*, Ediciones Coyoacán, México, D.F., 1994.
- Paglia, Camille, *Sexual Personae*, Vintage Books, Nueva York, NY, 1991.
- Paglia, Camille, *Sex, Art and American Culture*, Vintage Books, Nueva York, NY., 1992.
- Palma, Clemente, *Cuentos malévolos*, Ediciones Peisa, Lima, Perú, 1974.
- Poe, Edgar Allan, *Complete Tales & Poems*, Vintage Books, Nueva York, NY, 1975.
- Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1984.
- Quiroga, Horacio, *El síncope blanco*, Valdemar, México, D.F., 1999.

- Rebolledo, Efrén, *Salamandra*, Factoría Ediciones, México, D.F., 1997.
- Richardson, Samuel, *Clarissa*, Penguin Classics, Nueva York, NY, 1985.
- Rodenbach, Georges, *Brujas, La muerta*, Valdemar Ediciones, Madrid, 1989.
- Showalter, Elaine, *Mujeres rebeldes*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica*. Taurus, Madrid, 1974.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, D.F., 1998.
- Varios Autores, *El libro de los vampiros*, Distribuciones Fontamara, México, D.F., 2001.
- Varios autores, *Vampiras*, Valdemar, Madrid, España, 2001.