

0 026



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TIENE LA NOCHE UNA VENUS OSCURA: LA CUENTISTICA DE ANGELA CARTER Y GUADALUPE DUEÑAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA LITERATURA GOTICA

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA PRESENTA
AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



2001679

México, D. F.



2001

PROCESO DE REGISTRO Y SERVICIOS ESCOLARES



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.

AGRADECIMIENTOS

Al Mtro. Federico Patán le agradezco no sólo el haber asesorado esta tesis, sino también las muchas lecciones brindadas dentro y fuera del salón de clase, las conversaciones enriquecedoras, los libros y, por supuesto, la amistad. A la Mtra. Marina Fe, la Dra. Flora Botton, la Dra. Nair Anaya y el Dr. Vicente Quirarte les doy también las gracias por la orientación, la lectura cuidadosa de este trabajo y las correcciones oportunas. Por último, quiero dar las gracias a la Lic. Marie Paule Simon, sin cuyo apoyo y comprensión esta tesis no estaría terminada.

ÍNDICE

Introducción.....	1
I. Hacia una historia y definición del género gótico.....	11
II. La literatura vampírica.....	97
III. La cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas a la “luz” de la tradición gótica.....	118
<i>El espacio, 149; Los personajes, 185; Los temas, 216;</i> <i>El terror y el horror, 226.</i>	
IV Conclusiones.....	235
Bibliografía.....	256

INTRODUCCIÓN.

I have never heard of a crime which I
could not imagine myself committing

Goethe

Para los psicoanalistas, en especial aquellos formados en la escuela jungiana, la “sombra” es uno de los conceptos básicos de su sistema. En términos generales, la sombra podría ser definida como la personificación de ciertos aspectos del ámbito inconsciente o como el lado oscuro, no vivido o reprimido de la personalidad. Una de las características fundamentales de la sombra es que está constituida, en parte, por elementos personales y, en parte, por elementos colectivos. En lo referente a este último aspecto, el colectivo, el psicoanálisis insiste en que todas las civilizaciones tienen su propia sombra y que es, por lo general, al entrar en contacto entre sí, como el individuo o el grupo social puede hacer consciente la sombra colectiva de su cultura. Sin embargo, existen otros caminos. En muchas civilizaciones los rituales religiosos tienden a hacer a un grupo consciente de su propia sombra, la cual puede estar personificada, en un sistema religioso, por la creencia, por ejemplo, en un demonio o en espíritus malignos. Entonces, si la sombra está representada en la o las mitologías, ¿por qué no habría de estarlo en la literatura folklórica o los cuentos de hadas que, de manera tan estrecha, se relacionan con las formas primitivas del mito?

Jung afirmaba que cuando se estudian los cuentos de hadas, se puede estudiar la “anatomía del hombre”, mientras que el mito, en general, está más encajonado en la civilización a la que pertenece. El cuento de hadas puede “emigrar” con mayor facilidad de una cultura a otra porque es elemental y está reducido a componentes

estructurales básicos que se adaptan a distintos lugares. Marie-Louise von Franz, discípula del anterior, afirma, en su libro *Shadow and Evil in Fairy Tales*, que los cuentos de hadas reflejan estructuras básicas de la conducta psicológica humana y que, por lo tanto, la consideración de la sombra en dichas narraciones no debe centrarse en lo personal sino en el aspecto colectivo o lo que ella llama “group shadow”¹

La literatura gótica, nacida como género literario en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII, reconoce como una de sus fuentes a los cuentos de hadas y a la literatura folklórica europea en general. Vista desde esta perspectiva, la literatura gótica es la afortunada heredera, hablando en términos de narrativa moderna, de la capacidad que los cuentos de hadas tienen o tenían para representar a la sombra colectiva. El género gótico ha utilizado símbolos que durante siglos han sido asociados a lo oscuro, prohibido o sacrilego y ha modificado el uso de los mismos conforme la sociedad o la época a la que pertenece el escritor en turno altera ciertas normas, convirtiendo en permitido lo antes inaceptable o adoptando nuevas restricciones.

Lo anterior es una de las razones por las que la literatura gótica ha sido desde sus inicios una escritura de la transgresión, un género o subgénero literario que provoca reacciones extremas en los lectores y que, en muchas ocasiones, no ha sido bien visto por la crítica debido a su irreverencia frente a distintos tipos de convenciones, incluidas las literarias.

La capacidad para traer a la luz, es decir, situar en el nivel de lo consciente y público, lo que una sociedad considera inadecuado y hasta abominable es una de las

¹ Marie-Louise von Franz, *Shadow and Evil in Fairy Tales*, p. 14

razones por las que la literatura gótica puede considerarse una forma literaria seria, con una gran capacidad de denuncia, no un mero conjunto de artificios que entretiene a los lectores con la espectacularidad de escenas de pactos demoniacos, la presencia de seres sobrenaturales como los vampiros u hombres lobo o la descripción de actos violentos de distintos tipos que sólo buscan explotar una fascinación morbosa.

La literatura gótica no es el best-seller de terror o su equivalente en el cine comercial, es decir, obras orientadas a provocar el sobresalto físico del espectador/lector y que, por lo general, resuelven el “conflicto” con el aniquilamiento del ser maligno por los héroes o heroínas que son, desde el inicio, claramente identificados como los personajes que detentan el bien y/ o la verdad. Estas obras han asaltado lo que podríamos llamar la parafernalia del gótico, es decir, escenarios como el castillo encantado con sus pasadizos secretos, etc., pero no buscan llevar a sus lectores o espectadores hacia el planteamiento de ninguna pregunta ulterior. Terminada la lectura o concluida la función, el lector/ espectador vuelve a la rutina, a su vida cotidiana con la tranquilidad de siempre: la obra le ha confirmado que existe una clara distinción entre el bien y el mal y que, dado que él o ella demostró su simpatía por “los buenos” desde un primer momento, puede sentirse tranquilo/ a por su adecuada complicidad con el bando correcto

La verdadera literatura gótica es aquella que conduce al lector a la exploración del terreno del caos psicológico, que lo obliga a experimentar las mismas emociones que los personajes ante situaciones límite, lo invita a asomarse a los abismos abiertos por la imaginación y, finalmente, lo enfrenta con la incapacidad de la moral y/ o la fe religiosa para dar respuesta a las preguntas que la obra ha planteado. Y esa es la

genuina fuente del horror, lo que H.P. Lovecraft llamaba el "horror cósmico", el espeluznante y humano reconocimiento del desamparo frente a lo desconocido y/o inexplicable.

Algunos elementos canónicos del espacio, la presencia de ciertos símbolos y, en algunos casos, hasta rasgos de conducta de los personajes han variado en las obras literarias góticas a lo largo de más de dos siglos de existencia del género. Sin embargo, su rechazo de una moraleja simplista, sus paradojas irreductibles y su capacidad para cuestionar la validez de lo establecido siguen siendo elementos constitutivos de una de las formas literarias más ricas dentro de la producción escrita en lengua inglesa

Ahora bien, ¿por qué esta forma de escritura nace en Inglaterra justo a mediados del siglo XVIII? Pues es, precisamente, como una respuesta ante el culto de la razón. Es durante el siglo de la luz cuando los escritores deciden rebelarse en contra de la razón y el método científico como herramientas para explicar el universo y lo que él contiene. La novela gótica del siglo XVIII hizo una defensa de la sombra en pleno siglo de la luz, enfrentó a una sociedad con lo instintivo, irracional e inexplicable en una época que creía tener respuestas para cualquier pregunta y sacudió las conciencias de una burguesía enamorada de la novela sentimental. Se inspiró en atmósferas medievales porque dicho período histórico era visto como sinónimo de lo bárbaro y, por supuesto, provocó el escándalo entre los críticos que defendían una estética clásica.

Así, este movimiento prerromántico impulsado por autores como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, William Beckford, Mary Shelley y Charles

Robert Maturin demostró ser una "enfermedad" altamente contagiosa. Los escritores alemanes de finales de siglo XVIII y principios del XIX, como Goethe o Hoffmann, adoptaron rápidamente las convenciones y los nuevos temas literarios propuestos por los ingleses, convirtiéndose en grandes exponentes del género. De ahí que el gótico inglés y el *schauerroman* sean términos estrechamente relacionados.

Los franceses también sufrieron la fascinación por el género rebelde e incluso escribieron obras en imitación o respuesta a la de sus homólogos ingleses, además de las novelas del Marqués de Sade, relacionadas en más de un sentido con la novela gótica, por mencionar un ejemplo.

Por último, el nuevo continente también produjo grandes clásicos del género. Podríamos mencionar a Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe, Hawthorne y Melville como ejemplos del siglo XIX, y a escritores de la talla de Faulkner, Tennessee Williams y Carson McCullers como representantes de lo que en el siglo XX se convirtió en el gótico sureño.

Con lo mencionado en los párrafos anteriores quiero demostrar que el género ha sido practicado por grandes escritores de diversas tradiciones literarias y que se ha adaptado en manos de los creadores de distintas épocas, es decir, no fue una moda literaria pasajera y los últimos años del siglo XX no sólo han sido testigos de una producción vigorosa y un gran interés por parte de los lectores hacia el género, sino también de una actitud distinta de la crítica hacia el mismo. En general, la nueva apertura que se ha dado hacia formas de escritura antes consideradas marginales ha

permitido una revaloración de la literatura gótica que hace cincuenta años aún habría parecido imposible

Así, considero que el género gótico sigue vivo y que, además, grandes mujeres escritoras de este siglo han encontrado en esa forma literaria un campo fértil y propicio para la denuncia de distintos tipos de opresión que han caracterizado la actitud del mundo occidental hacia la mujer. No es extraño que un género que ha sido desde siempre transgresor sea abordado por escritoras que, de manera más o menos abierta, han adoptado una postura política respecto a la defensa de los derechos de la mujer y de las escritoras en el terreno de la producción literaria. Son muchos los ejemplos que podrían mencionarse, pero en este trabajo de tesis me concentraré en el análisis de la producción cuentística de la escritora inglesa Angela Carter (1940-1992) y la cuentista mexicana Guadalupe Dueñas (1920), ambas magníficas exponentes de la literatura gótica.

Una de las razones por las que seleccioné a las mencionadas autoras para realizar este estudio es porque, además de ser excelentes escritoras, la primera representa, desde mi punto de vista, un momento cumbre de la literatura gótica inglesa y un interesante replanteamiento de las convenciones del género. En el caso de la cuentista mexicana, el análisis de su obra me obligó a pensar en cómo llega la tradición gótica a la literatura en lengua castellana y, en particular, a las letras mexicanas, para después estudiar lo que una de las escritoras más destacadas del llamado grupo de medio siglo hace con el género.

En pocas palabras, el propósito de este trabajo es analizar la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica y el camino por el que llegaremos al estudio de dichas obras será el siguiente: propongo, en primer término, un capítulo en el cual trazaré las características básicas, así como un recorrido general por las obras fundadoras de la literatura gótica, la cual, desde sus inicios, adopta a la narrativa, novela o cuento, como su forma discursiva privilegiada. Es necesario aclarar que, para un análisis de los textos de estas escritoras desde la perspectiva antes mencionada, no es indispensable una revisión exhaustiva de todas las obras importantes del género, sin embargo, nos detendremos en aquellas que le han dado a esta tradición una serie de elementos comunes al mismo tiempo que una sorprendente potencialidad para la adaptación. De este capítulo se desprenderá una definición de lo gótico como género literario que nos permeará, en la tercera parte del trabajo, discutir hasta qué punto Angela Carter y Guadalupe Dueñas pertenecen a esta tradición de escritura y cómo la adaptan, al mismo tiempo que enriquecen al género.

El segundo capítulo será un especie de apartado sobre una de las ramas más conocidas de la literatura gótica, es decir, la literatura vampírica. Decidí tratar este tema en un capítulo aparte por diversas razones. La primera es de orden cronológico. La obra cumbre de la literatura de vampiros es, por supuesto, *Drácula*, de Bram Stoker, novela publicada tres años antes de que terminara el siglo XIX, razón por la cual no pertenece al grupo de las obras conocidas como el ciclo del gótico temprano. Además, quise llevar a cabo un primer acercamiento a lo gótico sin la mención de lo vampírico para demostrar que el género no se reduce a las historias de los *undead*, como muchas veces se piensa. Finalmente se analizarán los posibles significados de la figura del vampiro

con la intención de estudiar, más adelante, cómo utilizan o adaptan nuestras cuentistas a este personaje o a la temática relacionada con el mismo.

Por último, dedicaré un tercer capítulo al análisis de los cuentos de Angela Carter y Guadalupe Dueñas, escritoras que se adscriben al género gótico recreándolo con sus muy particulares estilos. Aprovecharé también estas páginas para discutir los lineamientos que algunas críticas feministas han propuesto para una posible teoría del gótico femenino o gótico escrito por mujeres, ya que este tipo de literatura ha sido creada, desde sus orígenes, por escritoras.

En términos cronológicos, el viaje iniciará a finales del siglo XVIII y concluirá en la segunda mitad del siglo XX, con las autoras mencionadas. Pero lo extenso del período a estudiar no es la única complicación que un trabajo como éste presenta. En el caso de una escritora como Angela Carter, tenemos la ventaja de que pertenece a una literatura, la inglesa, en la cual se localizan los orígenes, así como una fuerte tradición gótica. Lo complejo, y encantador a la vez, será analizar el uso que la autora hace de esa tradición, la manera como subvierte las convenciones de la misma para crear un gótico muy personal. Me interesa también el hecho de que esta escritora no haya sido incluida, durante mucho tiempo, en lo que se conoce como el *mainstream*, o la corriente de escritores ingleses reconocidos como de “primera línea.” Aunque afortunadamente esto ha empezado a cambiar en los años posteriores a su fallecimiento, es decir, empieza a incluirse en los programas universitarios de literatura, de igual manera que han empezado a aparecer ensayos sobre su obra en distintas antologías publicadas tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, de cualquier manera se nota una tendencia a valorar especialmente su producción novelística, y no tanto su obra

cuentística. Es por ello que decidí concentrarme en dicho género, en el cual considero que es una maestra, a la altura de cualquier otro de los grandes cuentistas del siglo XX.

Consideré pertinente comparar la obra de la mencionada autora inglesa con la de Guadalupe Dueñas por muchas razones. Los cuentos de la escritora mexicana son también de una gran factura: se caracterizan por un lenguaje pulido, un énfasis en la creación de atmósferas oscuras y opresivas típicas de la literatura gótica, así como por la exploración de la psicología de los personajes, principalmente femeninos. Pero estos no son los únicos rasgos que comparte con su homóloga inglesa. La cuentística de ambas gira en torno a una serie de temas comunes, por ejemplo, la muerte, las raíces del terror, el incesto, la locura, en fin, todos los temas altamente transgresores de la literatura. Pero en el caso de Guadalupe Dueñas nos enfrentaremos a algunos problemas de reconocimiento literario más complejos que los que presenta la recepción de la obra de Angela Carter. En primer lugar, no existe en las letras mexicanas una tradición literaria gótica claramente definida. Aunque diversos autores han experimentado con el género en algún momento de su obra, son pocos los que se han dedicado a él enteramente, como lo ha hecho Dueñas. Es, por lo tanto, muy difícil trazar una línea continua en la que se ubique a la obra de la autora en alguna coordenada específica. Por lo anterior creo que, a veces, resulta más iluminador analizar la escritura de esta autora a la luz de la teoría de la literatura gótica clásica, o la del gótico femenino, que desde la perspectiva del desarrollo del cuento mexicano del siglo XX. A lo anterior hay que agregar el imperdonable hecho de que ha sido, consciente o inconscientemente, excluida de casi todas las antologías importantes de la literatura mexicana, incluso muchas de las elaboradas por estudiosas feministas que pretenden rescatar a las escritoras ignoradas por el canon.

Nunca dejaré de sorprenderme el hecho de que dos escritoras aparentemente lejanas, como podrían parecerlo Angela Carter y Guadalupe Dueñas, por sus diferencias geográficas, lingüísticas, culturales y de tradición literaria, estén en muchos momentos de sus obras tan cercanas, reúnan tantas preocupaciones comunes, que pueden encontrarse, con mayor facilidad, a la luz de la literatura comparada y en el aliento inspirador de la teoría literaria feminista que, de alguna manera, ha logrado establecer una arena privilegiada de discusión o un cierto pasado literario común, al menos para las escritoras occidentales de clase media-alta. Aún queda mucho por hacer, todavía hay muchas grandes escritoras cuyas obras han quedado fuera de la selectiva memoria de la tradición literaria universal, pero otras han sido rescatadas ya para el beneplácito de quienes disfrutamos de la literatura como una de las más elaboradas y sublimes manifestaciones de las distintas sensibilidades humanas, en sus sentidos más amplios. Dichas obras, como el segundo volumen de cuentos de Guadalupe Dueñas, nunca morirán del todo.

CAPITULO I.

HACIA UNA HISTORIA Y DEFINICIÓN DEL GENERO GÓTICO.

The torments of his mind and the severe penance he had observed, had produced a surprising change in his appearance, so that he resembled a spectre rather than a human being. His visage was wan and wasted, his eyes were sunk and become nearly motionless, and his whole air and attitudes exhibited the wild energy of something -not of this earth.

Ann Radcliffe

Esta es una de las muchas descripciones de la influencia que los conflictos internos tienen en la apariencia física del monje Schedoni, protagonista de la novela *The Italian*, de Ann Radcliffe. Las alusiones a los tormentos mentales, su apariencia espectral, los ojos hundidos y el estar rodeado de una energía tal que no parece de este mundo, son elementos que nos conducen a la definición del personaje como gótico. Pero, ¿qué significa este término que durante tanto tiempo ha permanecido ambiguo en la jerga literaria o que muchas veces los críticos utilizaron para referirse, de manera despectiva, a ciertas novelas escritas durante los siglos XVIII o XIX que parecían regocijarse en las descripciones de lo macabro? La novela aquí citada, así como *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, o *The Monk*, de Matthew Lewis, son, en efecto, novelas góticas; pero el adjetivo con el cual vinieron a ser clasificadas tiene un origen muy anterior al siglo XVIII y no es de naturaleza literaria.

El adjetivo "gótico" viene de "godo" (*Goth*), gentilicio con el cual se designa lo relativo a las tribus germánicas que invadieron el imperio romano entre los siglos III y V d C., contribuyendo así a su colapso final. Los godos del lado oeste de Europa que conquistaron España fueron llamados visigodos, mientras que los del lado este que conquistaron Italia se convirtieron en los ostrogodos. Como puede imaginarse, no eran del agrado de los romanos, para quienes todo aquel que no hablara latín era, por consecuencia, un bárbaro. De aquí que hasta la fecha la expresión '*A Goth*' se siga utilizando para referirse a una persona ignorante.¹ Pero estos aguerridos personajes de los primeros siglos de nuestra era no tienen ninguna responsabilidad directa del uso que años más tarde se haría del término "gótico" en el terreno de la arquitectura y, posteriormente, en el de la literatura.

El adjetivo "gótico" fue utilizado por primera vez en el campo de las artes por el tratadista florentino Giorgio Vasari, discípulo de Miguel Ángel, quien al publicar su obra de biografías de pintores toscanos, la hizo preceder de varios textos sobre las artes de la pintura, arquitectura y escultura; y al referirse a los monumentos de la Edad Media que fueron construidos con un estilo iniciado en Alemania y que, según él, inventaron los godos, decidió llamarle estilo gótico.² Como buen renacentista, se refirió a dicho estilo arquitectónico medieval como "confuso y desordenado, sin la proporción y medida combinadas en que consistía la perfección de los órdenes clásicos."³ Como puede

¹ *Cfr. subvoce "Goth" en Guide to English Literature*

² *Cfr. Historia del arte. Tomo IV, p. 27*

³ *Idem.*

observarse, la cita anterior es más un resumen de uno de los postulados básicos del Renacimiento que una descripción objetiva del arte gótico, pero lo más importante es que este texto se hizo famoso y el término gótico fue acuñado para designar a una buena parte del arte medieval, a pesar de las imprecisiones histórica y geográfica que implica. Digo geográfica porque el estilo gótico fue una revolución técnica de las formas de las escuelas románicas regionales, una derivación de los procedimientos iniciados en Borgoña y difundidos por los monjes del Cister. Es decir, es en Francia en donde nace este estilo, durante el siglo XII, y no es hasta el siglo XIII que se extiende a Alemania y España. En cuanto a la imprecisión histórica, salta a la vista que los godos que se pasearon sobre territorio alemán en el siglo III no fueron quienes construyeron las catedrales del siglo XIII.

Serían los románticos quienes varios siglos más tarde lucharían por una revalorización del arte y espíritu medievales y quienes incluso propondrían que se cambiara el término gótico para designar a la arquitectura de la Baja Edad Media por el de *ojival*, pero era demasiado tarde para erradicar la costumbre.

El asunto se vuelve más complejo cuando en 1764 Horace Walpole publica su novela *The Castle of Otranto* en su propia editorial ubicada en su casa de Strawberry Hill, la cual había decorado en estilo gótico y el mismo Walpole llamaba 'a little gothic castle'. El edificio marcaría las pautas de lo que en la época victoriana se adoptaría como una excéntrica moda arquitectónica conocida como 'Gothic revival' y su novela representa el nacimiento de un subgénero narrativo del siglo XVIII, desde entonces

conocido como 'novela gótica'. Es también Walpole quien acuña el término poniéndole como subtítulo a su novela 'A Gothic Story'.

Sin embargo, hay una importante diferencia de espíritu entre la corriente literaria y la arquitectónica, como lo explica Chris Baldick en su estudio introductorio al *Oxford Book of Gothic Tales*. Mientras que los pensadores de la corriente arquitectónica conocida como *Gothic Revival* o *Neo-Gothic* eran "adoradores", por así decirlo, de la Edad Media, los novelistas del período que podríamos llamar gótico temprano, aunque no niegan una fascinación por lo medieval, lo utilizan ante todo como el ambiente propicio para dar rienda suelta a lo oscuro y bestial, es decir, es la época más adecuada para situar una historia que tiene que ver con la superstición y lo irracional. En palabras del propio Baldick, en el *Gothic Revival*.

the views of the Catholic convert Augustus Welby Pugin and of John Ruskin effected in the nineteenth century a rehabilitation of the Middle Ages as the great age of Faith and of social responsibility, radically revising the term 'Gothic' to mean 'Christian' in contradistinction to the corruptly pagan tradition of the Renaissance.⁴

La novela o el relato góticos, en cambio, aunque casi siempre van en contra del gusto clásico o los principios racionales, 'will not do so by urging any positive view of the Middle Ages'⁵ Esto es lo que Baldick considera uno de los aspectos más problemáticos del término, es decir, que el goticismo literario sería en realidad antigótico debido a su 'ingrained distrust of medieval civilization and its representation of the past primarily in

⁴ Chris Baldick, Introduction to *The Oxford Book of Gothic Tales*, p. xiii

⁵ *Idem*.

terms of tyranny and superstition'.⁶ Esta crítica de lo que para dichos escritores representaban ciertos aspectos de la Edad Media fue adoptando distintas formas según el género se fue desarrollando, así que podríamos hablar de un gótico original o temprano, en el cual se distingue una clara postura protestante que condena radicalmente al catolicismo, especialmente al de finales de la Edad Media, y que muchas veces utiliza la figura de la Inquisición como perfecta representante de los horrores a los que conduce el fanatismo religioso; después iremos analizando cómo el género se va deshaciendo de estos recursos al grado de que, para la mayoría de los escritores góticos de finales del siglo XIX y los del XX, ya no es necesario ubicar sus historias en un contexto medieval, ni recurrir al uso de elementos sobrenaturales para crear el horror. Aun así, se mantienen ciertas características como el uso de espacios cerrados, claustrofóbicos, que de manera simbólica recrean las "prisiones", físicas o psicológicas del pasado.

Sin embargo, volvamos a lo que sería una definición básica del género. Para Leslie A. Fiedler la novela gótica es 'a sub-genre of the novel, invented in England, though it was adapted in Germany quite early by writers like E.T.A. Hoffmann'.⁷ Fiedler coincide con muchos otros críticos en señalar a la novela de Horace Walpole como la primera del estilo. *The Guide to English Literature* dice que las novelas góticas son un género

dealing with tales of the macabre and supernatural, which reached a height of popularity in the 1790s. The term 'Gothic' originally implied 'medieval', or rather a fantasized version of what was seen to be medieval. Later, 'Gothic' came to cover all areas

⁶ *Idem.*

⁷ Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 126.

of the fantastic and supernatural, and the characteristics of the genre are graveyards and ghosts.⁸

De esta definición se desprende una serie de problemas que trataremos de resolver. La mención de lo fantástico, lo sobrenatural, los cementerios y fantasmas hacen que lo gótico comparta un terreno común con la literatura fantástica, la de horror y misterio, la de fantasmas, los cuentos de hadas, la surrealista e, incluso, la literatura policiaca. De ahí que muchos de los textos a los que en este trabajo haremos referencia aparezcan muchas veces clasificados como fantásticos y no como góticos. Para evitar estas complicaciones, creo, es que algunos críticos han decidido circunscribir la novela gótica a un ciclo que comprendería desde la publicación de *The Castle of Otranto* en 1764, hasta la publicación de *Melmoth the Wanderer* de Charles Robert Maturin en 1820. En primer lugar, no estoy de acuerdo con esa postura que limita de tal manera al género, como si hubiera sido una moda literaria pasajera. Estoy de acuerdo en que esa periodización nos puede ser útil para estudiar a una serie de obras que tienen características comunes y que podríamos llamar el gótico temprano. Pero el género sigue vivo hasta nuestros días, aunque se haya transformado, y allí están, entre otras, las obras de Angela Carter y Guadalupe Dueñas para probarlo

Por otro lado, aun concentrándonos en las novelas góticas escritas entre 1764 y 1820, el problema de la yuxtaposición de géneros no queda resuelto. En estas obras nos encontramos con cascos gigantes que caen del cielo para aplastar al único heredero del reino, el fantasma de una monja sangrante que deambula por un castillo cada año en una

⁸ Subvoce "Gothic novels" en *Guide to English Literature*

noche de mayo, etc. Entonces, ¿cómo realizar un deslinde de géneros? La respuesta, me temo, es que es imposible trazar una clara línea divisoria entre ellos, pero se pueden apuntar ciertos rasgos distintivos.

Empecemos por las historias de fantasmas. Este tipo de historias tienen su origen en las religiones primitivas, la mitología y la épica antigua. Prácticamente todas las sociedades con creencias animistas tienden a aceptar la figura de los fantasmas, ya que son una metáfora de la relación entre vivos y muertos. El fantasma está presente en mucha de la literatura precristiana de Europa y el Este, pero también en la era cristiana que empezaría a partir del siglo IV.

Los escritores ingleses notaron las ricas posibilidades que la figura del fantasma podía tener como personaje literario y así fue utilizado por dramaturgos, como Shakespeare, en sus tragedias *Hamlet* o *The Tragedy of Macbeth*.

Pero, con la excepción parcial del drama, los fantasmas desaparecen de la literatura europea (mas no de la tradición oral) durante el siglo XVII, y reaparecen, precisamente, con el advenimiento de la novela gótica en la segunda mitad del siglo XVIII.⁹ Las fechas señaladas coinciden con el auge del Neoclasicismo que, tanto en el terreno de la filosofía como en el de la literatura y las artes en general, predicaba un culto a la razón que impidió que fantasmas y otro tipo de espíritus pasearan con libertad por las páginas de las obras literarias “importantes”.

⁹ Cfr. subvoce “ghost story” en *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 370.

Como género literario, la historia de fantasmas propiamente dicha, no incluye

demonic pacts, doppelgängers, vampires, werewolves, succubae, poltergeists et al. Nor as a rule does it involve witchcraft and the prolepses of magic, or occult practices associated with such activities as Cumberlandism, exorcism, spiritualism, telekinesis, hylomancy and so forth.¹⁰

los cuales sí serían materia, junto con otros elementos como el asesinato, la tortura, la locura, el miedo, etc., de lo que se dio en llamar la historia de horror. La palabra "horror" viene del término latín "horrere" que significa 'to make the hair stand on end, tremble, shudder'.¹¹ La historia de horror, a la que J.A. Cuddon considera más un modo literario que un género identificable, explora los límites de lo que las personas son capaces de hacer y experimentar; en palabras del propio Cuddon, el autor se aventura

into the realms of psychological chaos, emotional wastelands, psychic trauma, abysses opened up by the imagination. He or she explores the capacity for experiencing fear, hysteria and madness, all that lies on the dark side of the mind and the near side of barbarism; what lurks on and beyond the shifting frontiers of consciousness (..) and where, perhaps, there dwell ultimate horrors or concepts of horror and terror (...) paradigms, images and figures of suffering and chaos, and thus of various kinds of hell.¹²

Como se aprecia en la cita anterior, todas esas regiones del horror son precisamente la tierra en las que crece la ficción gótica, y esto es porque en la novela gótica del siglo

¹⁰ *Ibid.* p. 368.

¹¹ *Ibid.* p. 416.

dieciocho se fusionan los tipos de relatos antes mencionados, es decir, el "nuevo" género (al menos en su forma de novela) absorbe características de formas literarias anteriores, entre ellas las de las historias de fantasmas y horror, y una vez condensadas, las ubica en un contexto medieval que, como ya explicamos, considera el más apropiado para el desarrollo de lo bárbaro u oscuro.

As it happens the ghost story and the horror story as a short story arrived more or less simultaneously. Indeed, the short story as a form was basically born as these two genres. Both derive from the Gothic novel, and from Gothic tales in general, not a few of which were in short-story form.¹³

De aquí que los términos literatura gótica y literatura de horror sean muchas veces utilizados como sinónimos. Y que las historias de fantasmas hayan pasado a ser consideradas como una de las formas de la literatura gótica, lo mismo que las historias de vampiros o licántropos, entre otras.

Existe otro elemento común a las literaturas antes mencionadas, y éste sería la presencia de los sueños. De aquí que se pueda decir que en la literatura gótica hay toques surrealistas, en el sentido de que muchos textos tienen que ver con lo onírico, y la lógica de los sueños puede serle más útil al escritor que está internándose en mundos caóticos, que la lógica cotidiana. Este es, además, uno de los legados de la literatura medieval a la literatura gótica. Sin embargo no es privativo de ella. Una de las literaturas que más recurren a lo onírico es también la literatura fantástica y, como ya lo habíamos

¹² *Ibid* p 417.

mencionado, muchos de los textos que ahora pueden llamarse góticos han sido clasificados anteriormente como fantásticos. Por ello, es necesario distinguir, en la medida de lo posible, lo fantástico de lo gótico

Tzvetan Todorov, en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, define lo fantástico como el tiempo de la incertidumbre, "la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural"¹⁴ Y más adelante dice "Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico."¹⁵ Es decir, que lo fantástico es justo el umbral entre dos mundos y su objetivo primordial es la ambigüedad. En el momento en que el personaje o el narrador optan por una de las explicaciones posibles dejando fuera a la otra, el texto deja de ser fantástico.

En el caso de la literatura gótica, aunque hay una cuota de ambigüedad que la hace compartir terreno con lo fantástico, el efecto final del texto no depende de que se mantenga esta ambigüedad. Por ejemplo, en una novela como *Drácula*, de Bram Stoker, aunque Jonathan Harker duda, en sus primeros días como prisionero en el castillo del Conde, si éste es o no un ser "sobrenatural", finalmente llega a la conclusión de que sí lo es, conclusión más tarde compartida por otros personajes. Así, el vampiro se convierte en una presencia tangible, de la que nadie duda, más no por eso la novela pierde su

¹³ *Ibid* p. 423.

¹⁴ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. p 24

¹⁵ *Idem*

sentido, ya que el horror se intensifica, y la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana prosigue. El ejemplo opuesto podría ser una novela como *The Italian*, de Ann Radcliffe, en la que el narrador, por el contrario, insiste en proporcionarnos explicaciones "realistas" para todos aquellos acontecimientos que durante la novela parecían de orden mágico o sobrenatural. También en este caso el texto conserva su fuerza, ya que el horror nace de saber que el mal puede provenir del propio corazón humano, sin la intervención de agentes externos.

Con la terminología un tanto aclarada, pasaremos al comentario de las primeras novelas góticas, sobre todo con la intención de indicar qué nuevo ingrediente agrega cada una de ellas a la definición del entonces joven género, así como a su desarrollo. Antes haremos un comentario muy general del contexto literario en el cual surge la primera de ellas, para después centrarnos, de manera específica, en *The Castle of Otranto*. Más tarde continuaremos con una de las novelas más importantes de Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, para relacionarla luego con *The Monk*, de Matthew Lewis, e inmediatamente después con *The Italian*, de la mencionada Radcliffe. La razón por la que las discutiremos en dicho orden no es sólo de tipo cronológico, sino también por el hecho de que hay una clara interrelación entre los tres textos. Pasaremos después al análisis de *Vathek*, de William Beckford para ejemplificar la influencia de los relatos orientales en la novela gótica. A continuación estudiaremos un texto ya clásico entre las novelas y las obras filmicas de terror, *Frankenstein*, de Mary Shelley, que nos ayudará, entre otras cosas, a ubicarnos en el contexto del siglo XIX, y por último, *Melmoth the*

Wanderer de Charles Robert Maturin, por ser considerada entre muchos críticos como la novela que cierra el ciclo de lo que aquí hemos llamado el gótico temprano.

The Castle of Otranto fue publicada en 1764, esto quiere decir en la segunda mitad del siglo conocido como Siglo de las Luces, el Iluminismo, la Ilustración, el esplendor del Neoclásico. Como todos sabemos, el Neoclasicismo privilegia la razón como facultad superior y reguladora de los sentimientos, y éste fue uno de los muchos aspectos contra los cuales los románticos, unos años más tarde, se rebelaron. Aunque esto es cierto, también lo es el hecho de que aun cuando toda nueva corriente del pensamiento niega a su inmediata anterior, no puede evitar que prevalezcan en ella ciertos rasgos hereditarios, o que haya al menos un período de transición que permita el cambio. Marshall Brown, en su ensayo titulado *Romanticism and Enlightenment*, resume las diferencias entre el Neoclasicismo y el Romanticismo literarios de la siguiente manera:

It is a truism, on the one hand, that the Romantics rebelled against their predecessors. The typical Romantic -so conventional wisdom runs- went to extremes. He was a godless revolutionary in his youth and, if he lived enough, an orthodox traditionalist in his age, but in neither case an Enlightened progressive. (...) A common intellectual enemy was Newtonian rationalism, whose desiccated narrowness was attacked by Blake, by Keats (in "Lamia"), and, with otherwise uncharacteristic savagery, by Goethe in his vast Theory of Color. Romanticism, on this view, attacked Enlightened, classicizing, conformist rationalism in recognition of unstated emotions and unconscious instincts.¹⁶

¹⁶ Marshall Brown, *Romanticism and Enlightenment* en *The Cambridge Companion to British Romanticism*, p. 26.

Pero la semilla del cambio estaba sembrada desde antes de la aparición de los grandes poetas románticos. Y los encargados de plantarla en tierra neoclásica habían sido, entre otros, los poetas pertenecientes a la llamada 'Graveyard School of Poetry' en la década de 1740 y, por supuesto, los escritores de novela gótica en la segunda mitad del siglo XVIII.

The ballad revival, the Spenserian revival, the Gothic novel, the cult of sentiment, all date from the middle of the eighteenth century. Blank verse lyric really begins not with Wordsworth and Coleridge, but with Akenside and his circle. Wordsworth attack on poetic diction is foreshadowed in Goldsmith's *Life of Parnell* and again in chapter 8 of *The Vicar of Wakefield*, with its criticism of the "false taste" of the period that admires "a string of epithets that improve the sound without carrying on the sense." Countercurrents of Enlightenment culture, on this view, become main currents of Romantic thought ¹⁷

Es decir, que estas contracorrientes constituyeron un prerromanticismo que coexistió con 'the official Enlightenment'.¹⁸ Y el hecho de que formen una especie de frente común contra el racionalismo, el academicismo o el decoro neoclásicos, no quiere decir que no tuvieran sus diferencias entre ellas. Por ejemplo, el aire complaciente y burgués de la novela sentimental no tiene mucho que ver con el tono transgresor de la novela gótica, entre cuyos propósitos estaba el escandalizar precisamente a una burguesía que gustaba de historias con finales felices como *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), de Richardson.

¹⁷ *Ibid* p 28.

¹⁸ *Ibid* p 29

The Castle of Otranto, de Horace Walpole (1717-1797), es una novela que trata de cómo Manfred, Príncipe de Otranto, lucha por legitimar su derecho al título, sabiendo que éste no le pertenece. La acción se desarrolla en la Italia medieval, entre '1095, the era of the first crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards'¹⁹ según el propio Walpole lo aclara en su prefacio a la primera edición, en la cual él aparece como el traductor y editor de la obra, mas no como el autor. Al inicio del prefacio dice que la obra fue encontrada en la biblioteca de una antigua familia católica en el norte de Inglaterra y que había sido impresa en Nápoles en 1529. También aclara que los acontecimientos en la historia 'are such as were believed in the darkest ages of christianity'.²⁰ Aquí aparecen ya algunos rasgos que caracterizan a la novela. Primero, el juego que se establece respecto a la autoría, para crear verosimilitud: *The Castle of Otranto* no es, aparentemente, un texto de ficción, sino la traducción de un manuscrito antiguo en el que se cuentan los acontecimientos tal y como ocurrieron. Este recurso, tan viejo como la historia del Quijote mismo, es muy efectivo porque le brinda al texto la cuota de ambigüedad que todo relato tanto gótico como fantástico requiere; el lector debe participar en el conflicto de los personajes ante la presencia de lo sobrenatural, por ejemplo, creyendo, al menos de manera temporal, que lo narrado pudo haber sucedido.

Otro elemento importante es la ubicación en un contexto medieval pero, a la vez, relativamente impreciso. Esto favorece a la creación de un ambiente oscuro, indeterminado y tenebroso, pero también prepara el terreno para la aparición de personajes como el joven caballero medieval, héroe de los romances, y su código de

¹⁹ Horace Walpole, Preface to the First Edition of *The Castle of Otranto*, p. 15

honor. Se trata en este caso de Theodore quien, descubriremos al final de la novela, es el legítimo heredero del reino de Otranto. El hecho de que la historia suceda en la Edad Media logra establecer una distancia narrativa, es decir, el narrador puede detenerse a contarnos una serie de horrores, mientras éstos hayan ocurrido en el pasado y en tierras lejanas, para un mediano descanso del público inglés.

Sin embargo, el tema del pasado es un poco más complejo y va unido al del linaje. El derecho a la posesión del reino por nacimiento es el conflicto central en la historia y está justificado por la concepción medieval del mundo que predomina en la misma. El usurpador debe ser descubierto y castigado para que el orden se restablezca y hay una profecía que indica que así será. Por si esto fuera poco, el fantasma gigante de Alfonso el Bueno aparece para asegurarse de que su heredero reciba lo que le corresponde. El resto de los personajes no tienen más remedio que admitirlo porque así está escrito, es decir, hay una plena aceptación de la idea de destino y voluntad divina: 'the Lord giveth, and the Lord taketh away: bless his holy name and submit to his decrees.'²¹ Estas ideas de que el origen determina al individuo y que el pasado persigue a los personajes, o que el presente está irremediabilmente moldeado por el pasado prevalecen en textos góticos posteriores, aun en aquellos cuyas anécdotas ya no corresponden cronológicamente a la Edad Media.

Pero el hecho de que la historia suceda en la Italia cristiana de la Edad Media implica algo más, es una confrontación entre dos mundos, el primero, sajón, protestante

²⁰ *Idem.*

y civilizado; el segundo, latino (mediterráneo), católico y primitivo. Cuando Walpole dice que los acontecimientos de la historia son aquellos en los que se creía en las edades oscuras del cristianismo, habla desde su posición de hombre del siglo XVIII, de protestante que condena la barbarie y fanatismo de los católicos que veneran imágenes y en cuya práctica religiosa conviven múltiples supersticiones que incluyen la creencia en los fantasmas. En términos cronológicos, la época del "Oscurantismo", y en términos geográficos, los países católicos del Mediterráneo, ofrecen la combinación perfecta para que el horror se ponga en práctica y sea "creíble". Esta característica aparece no sólo en la novela de Walpole, sino en todas las de la primera generación de novelistas góticos. el absurdo de las procesiones, los horrores de la Inquisición, etcétera. Puede decirse sin exagerar que hay una clara xenofobia protestante en los escritores góticos de la segunda mitad del siglo XVIII, de la cual escritores posteriores se desharán, aunque no del conflicto civilización/ barbarie, razón/ instintos

Es en este mundo oscuro e irracional donde es aceptable la presencia de una estatua que sangra, un esqueleto haciendo oración y un fantasma gigante cuyo casco aplasta al único hijo varón de Manfred. La escena tal vez más cinematográfica y hasta efectista de la novela está casi al final, cuando el fantasma se presenta a los personajes principales para aclarar que el heredero legítimo es el joven Theodore:

a clap of thunder, at that instant, shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal armor was heard behind. Frederic and Jerome thought the last day was at hand. The latter, forcing Theodore along with them, rushed into the court. The moment Theodore appeared, the walls of the castle

²¹ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, p. 95.

behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. "Behold in Theodore the true heir of Alfonso!" said the vision: and having pronounced these words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards Heaven, where, the clouds parting asunder, the form of St. Nicholas was seen, and, receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory²²

Una de las cosas que llaman la atención en esta cita, y en general en toda la novela, es el manejo de lo sobrenatural. A pesar de que Walpole gustaba poco de la descripción, prepara la escena con los elementos ahora ya típicos de la literatura de horror: el trueno y el temblor de tierra. Al escenario le agrega el sentimiento de los personajes de estar viviendo un momento apocalíptico y entonces tenemos la presencia magnánima del fantasma que, una vez pronunciada su sentencia, sube al cielo y es recibido por San Nicolás, con lo que nos indican que por fin podrá descansar en paz. Aunque, como ya lo mencionamos antes, esto podría considerarse un exceso romántico (o siendo más precisos "prerromántico" y una herencia de la Edad Media), lo interesante es que el elemento sobrenatural está ahí como tal, sin ningún intento por dar una explicación a su existencia o intervención en la vida de los mortales. Tomando en cuenta el hecho de que esta novela marcó la pauta a seguir para muchos escritores góticos posteriores a Walpole, veremos que esta postura respecto a lo maravilloso se repite constantemente: lo sobrenatural existe, los personajes pueden aterrizzarse frente a lo que ven o escuchan pero, en último término, no les queda más remedio que aceptarlo como real, como una presencia tangible e indiscutible. La cosmovisión que prevalece dentro del universo narrativo incluye la aceptación de la existencia de otros mundos habitados por distintas

presencias animadas, incluso se defiende la idea de un orden superior al que hasta el protagonista más escéptico debe someterse. Una de las escritoras que no estará de acuerdo con esta utilización de lo sobrenatural será Ann Radcliffe, cuya postura frente a lo inexplicable analizaremos más adelante.

Aunque es fácil demostrar que esta visión del mundo prevalece dentro del universo narrativo al que nos hemos referido, no lo es tanto distinguir el punto de vista del autor respecto a lo narrado. El prefacio a la primera edición de la novela parece dejar claro que Walpole no comparte la visión del mundo de los personajes o del narrador omnisciente del texto, y que se trata de un documento que retrata la vida de personajes lejanos en términos tanto cronológicos como geográficos, cuyas ideas no podría aceptar un intelectual del siglo XVIII. Pero entonces, ¿por qué rescatar, traducir y publicar un texto como éste? Y una vez descubierta la máscara literaria, que el propio Walpole se quita del rostro en el prefacio a la segunda edición, ¿por qué escribir una novela como ésta, en la que además decidió no incluir ninguna moraleja condenatoria al final o insinuarla en ninguna otra parte de la obra? A mi parecer, la excéntrica fascinación que el autor sintió por todo lo medieval y que puede verse no sólo en su trabajo de creación sino en otros ámbitos de su vida, terminó prevaleciendo sobre su visión protestante del mundo, y creando lo que sería también la común relación "rechazo-atracción" que otros escritores góticos compartirán con él, como es el caso de Matthew Lewis, quien incluso tras la publicación de su primera novela quiso que le llamaran "Monk Lewis".

²² *Ibid.* p. 109.

Pero aún nos falta comentar otro elemento importantísimo de *The Castle of Otranto*, y es la figura misma del castillo que, más allá de un mero decorado medieval, se convierte en el espacio central de la historia, aquél en el que tienen lugar la mayor parte de las acciones con las que está tejida la trama, incluyendo su nudo y desenlace. Si estamos de acuerdo con Luz Aurora Pimentel en que la descripción, y eso incluye la descripción del espacio, es "el lugar donde convergen los valores temáticos y simbólicos de un relato"²³, nos damos cuenta de que el castillo se convierte, en muchos de los textos góticos, en la figura que resume no sólo a una época y sus convicciones, sino también en metáfora y símbolo de la prisión mental, ideológica y social en la que están atrapados los personajes. El castillo es un espacio cerrado, oscuro y claustrofóbico que, aunque limitado, no por eso los personajes lo conocen bien. Todo lo contrario. Los castillos medievales están llenos de corredores que conducen a habitaciones desconocidas cuyas puertas, en el mejor de los casos, se encuentran cerradas o, cuando no lo están, guardan secretos terribles que más valía no haber descubierto. Transitar por sus pasajes subterráneos o visitar sus mazmorras se convierte en una metáfora del descenso al inframundo, pero lo más terrible es que no se trata de un inframundo metafísico, sino humano, creado por los hombres para torturar a otros hombres, para hacer desaparecer la evidencia de los deseos de venganza o poder que unos ejercen sobre otros. Sus muros altos y gruesos acallan los gritos de las víctimas del villano de la historia. El castillo es un laberinto en el que, muchas veces, su propio creador se pierde. Es un símbolo tan rico que los escritores contemporáneos de literatura y cine de terror lo siguen utilizando como una representación de los vericuetos más recónditos de la mente humana. Baste

²³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 41.

como referencia, por ahora, una reciente película neozelandesa, *Heavenly Creatures*, en la que la locura de las protagonistas queda representada por la fuga al castillo de sus fantasías

En la novela de Horace Walpole el castillo está presente desde el título mismo de la obra. Es en torno a la posesión del edificio, el cual representa el dominio sobre el reino, que todo el conflicto en la historia se origina. Si Manfred logra legitimarse como dueño del castillo, se convierte entonces en el Príncipe de Otranto, y aquí podemos distinguir otra característica de la novela gótica: la presencia de personajes atormentados en busca de su identidad. Esto se lleva a cabo en los textos de distintas maneras, pero el comentario de este aspecto lo desarrollaremos después del análisis del castillo como símbolo. Decíamos que la posesión del castillo genera el conflicto en la historia, pero es curioso que en este texto no haya, precisamente, mucha descripción del edificio mismo; Walpole parece confiar en el referente del lector, la preconcepción del castillo medieval más generalizada que los lectores podrían tener. Sólo nos da algunas pistas para que nosotros completemos el cuadro. Sin embargo, lo limitado de las descripciones en esta obra abre la posibilidad para la utilización de recursos más interesantes, como el que podríamos llamar el "principio de oscuridad" a partir del cual está construida la atmósfera en el texto. Muchas de las acciones ocurren a la débil luz de una antorcha o a la luz de la luna, es decir, la luz, en lugar de iluminar, oscurece, les recuerda a los personajes que están rodeados de oscuridad. Y es precisamente en los momentos más oscuros y aterradores de la historia, cuando el narrador omnisciente decide entrar en la mente del personaje en escena y adoptar todas las limitaciones sensoriales y cognoscitivas del

mismo para que los lectores tengan las mismas restricciones y sufran los mismos sobresaltos que dicho personaje.

Uno de los pasajes del texto que mejor ejemplifican lo anterior es cuando Manfred, desesperado porque su único hijo varón, Conrad, ha muerto (aplastado por un casco gigante, caído del cielo) antes de haber sido desposado con Isabella, unión que habría legitimado el título de Manfred, al mismo tiempo que le hubiera garantizado descendencia, decide deshacerse de su esposa, Hippolita, así como casarse y engendrar un heredero él mismo con la joven Isabella. Primero manda llamar a Isabella para proponerle la nueva unión y 'As it was now evening, the servant, who conducted Isabella, bore a torch before her. When they came to Manfred, who was walking impatiently about the gallery, he started, and said hastily, "Take away that light, and begone!"²⁴ La terrible propuesta tiene que ser hecha en la oscuridad, y una vez puestas al descubierto las intenciones de Manfred, Isabella huye aterrorizada, pero Manfred 'rose to pursue her; when the moon, which was now up, and gleamed in at the opposite casement, presented to his sight the plumes of the fatal helmet, which rose to the height of the windows, waving backwards and forwards in a tempestuous manner, and accompanied with a hollow and rustling sound.'²⁵ La luz de la luna crea un claroscuro en el que se hace presente el elemento sobrenatural, recordándole al protagonista la amenaza que pende sobre el castillo y, por extensión, sobre él mismo y la progenie ilegítima que trata de crear. Las figuras de los antiguos poseedores del castillo que están retratados en los cuadros que cuelgan de las paredes de los múltiples corredores del

²⁴ Horace Walpole, *op cit*, p 33.

mismo, suspiran en actitud reprobatoria ante la conducta de Manfred. Uno de ellos incluso se sale del cuadro, instigando al personaje a que lo siga hasta una de las habitaciones cuya puerta queda misteriosamente cerrada después de que el espectro entra, impidiendo que Manfred le dé alcance y permitiendo que Isabella escape. Tal parece que los ancestros, la fuerza del pasado contenida en las paredes mismas del castillo, interviene para que la profecía se cumpla, para dejar bien claro que nadie puede cambiar lo que ya está escrito

En su desesperación por escapar, Isabella recuerda la existencia de un pasaje subterráneo que conecta al castillo con la iglesia de San Nicolás, y decide aventurarse en el oscuro laberinto (el inframundo antes mencionado) con la esperanza de pedir refugio en terreno eclesiástico. Es en esta parte de la historia cuando el narrador omnisciente adopta las restricciones cognoscitivas del personaje y describe el recorrido desde esta perspectiva, para que los temores que asaltan a la heroína sacudan también al lector que no sabe lo que el personaje podrá encontrar en la parte más desolada del castillo:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one, under so much anxiety, to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except, now and then, some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred, urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped, and listened to hear if she was

²⁵ *Ibid* p. 34

followed. In one of those moments she thought she heard a sigh. She shuddered, and recoiled a few paces. In a moment she thought she heard the step of some person. Her blood curdled; she concluded it was Manfred. Every suggestion, that horror could inspire, rushed into her mind. She condemned her rash flight, which had thus exposed her to his rage, in a place where her cries were not likely to draw anybody to her assistance.²⁶

No es casualidad que la persecución de Isabella tenga lugar en los pasajes subterráneos del castillo. Si pensamos nuevamente en éste como una metáfora de la psique humana, especialmente de la mente de Manfred, por la relación que la historia establece entre el protagonista y el edificio, cuyos destinos están unidos, entonces el oscuro laberinto se convierte en la parte más remota y escondida de dicha mente: el inconsciente, el lugar donde, por represión, deben guardarse los impulsos que la ideología dominante no considera adecuados para la vida pública. Manfred persigue a Isabella por sus deseos de poder, por su necesidad de poseer su cuerpo para engendrar a un heredero, y este tipo de situaciones están confinadas a lo subterráneo, al ámbito de los instintos y las pasiones. Para Bachelard, la casa significa el ser interior; sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma de los cuales el sótano corresponde a lo inconsciente.²⁷ El *Diccionario de los símbolos* apunta, con relación al castillo apagado, aquél en el que prevalece un claroscuro o una oscuridad sin ser totalmente negro, que simboliza lo inconsciente, la memoria confusa, el deseo indeterminado²⁸

²⁶ *Ibid.* p. 36.

²⁷ *Cfr. subvoce* "casa" en *Diccionario de los símbolos*, p. 259.

²⁸ *Ibid.* p. 262

Es por todo lo anterior que el castillo tiene que desintegrarse: este espacio que sugiere un pasado feudal asociado a la superstición y el terror, representa también la posibilidad de una barbarie interna que, una vez activada, corrompe al resto del edificio, infecta sus entrañas y no puede conducir a otra cosa que a su destrucción. De aquí el estado de decadencia en el que se encuentran los castillos de la mayor parte de los textos góticos clásicos, y también otros espacios medievales como los conventos, las catedrales y sus cementerios, los cuales muchos autores aprovechan para representar la decadencia de la tradición católica.

Ahora bien, si observamos otro aspecto de la novela, el de la construcción de personajes, podríamos decir que, en el caso de *The Castle of Otranto*, Walpole prefiere la utilización de personajes planos o tipo, es decir, aquellos que representan a un estereotipo claramente definido, casi todos tomados del modelo del romance medieval. Hippolita, por ejemplo, es la mujer virtuosa por excelencia, la esposa que obedece a su esposo y señor del castillo en cualquier circunstancia, incluso siendo rechazada por él. Matilda e Isabella son las típicas damiselas piadosas, cuyas vidas se ven plagadas de desgracias por culpa de algún pérfido tirano que asedia su inocencia. En el caso de Matilda, estamos frente al personaje más trágico de la obra porque, sin ser culpable de nada, es la única que muere, y a manos de su propio padre. La otra posibilidad para este tipo de personajes es que algún joven héroe las rescate de las garras del villano y les restituya la posibilidad de una vida feliz, generalmente cristalizada en una propuesta de matrimonio. Este tipo de heroínas fueron muy explotadas en la literatura gótica en general, no sólo en la producida por Horace Walpole, y dieron la pauta para que, en el

siglo XX, escritoras como Angela Carter subvirtieran el estereotipo creando personajes góticos femeninos determinados a alcanzar los medios para lograr su propia liberación.

El héroe de esta novela es Theodore, recreación del joven caballero medieval dispuesto a morir por la causa de una damisela en apuros. Es él quien salva a Isabella de las persecuciones de Manfred. Pero un rasgo interesante de este personaje es que, como otros personajes góticos, está en busca de su identidad, lo cual constituye su *quest* o búsqueda individual. Theodore sufre distintas transformaciones a lo largo de la historia: primero se presenta como un pastor, después es acusado de ser un mago y, hacia el final de la novela, a la manera también de los cuentos de hadas, descubrimos que no sólo es de origen noble, sino que es descendiente de Alfonso el Bueno y, por lo tanto, el legítimo heredero del reino. Con este personaje emerge el tema del pariente perdido o "long-lost relative" y Theodore se convierte en la contraparte de Manfred quien, careciendo del honor que lo convertiría en un caballero, busca construirse una identidad ficticia, lo cual lo conduce a la ruina.

El caso de un personaje como Manfred es interesante porque, aunque tiene las características del villano, no es tan fácil clasificarlo como tal. El personaje tiene un momento de catarsis al darse cuenta de que su obsesión lo llevó hasta el asesinato de su propia hija; es entonces cuando se arrepiente de todos sus crímenes y decide dedicar el resto de su existencia a la expiación de los mismos: "In the morning, Manfred signed his abdication of the principality, with the approbation of Hippolita, and each took on them

the habit of religion, in the neighbouring convents.²⁹ Este es un síntoma que se irá haciendo más claro en los personajes de novelas góticas posteriores: la tendencia a la creación de personajes redondos, que tienen rasgos tanto luminosos como oscuros, y que se convertirán en una prefiguración del héroe romántico, al estilo Byron. Cabe apuntar que la creación del héroe-villano, mérito de la novela gótica, es uno de los elementos altamente transgresores de este tipo de literatura ya que, desde el momento en el que los protagonistas mismos de las historias no son fáciles de clasificar como buenos o malos, su existencia niega la eficacia de los códigos absolutos de valores y pone en crisis al sistema ideológico en el que está sustentado el mundo ficcional en el que actúan y, por efecto especular, al de los lectores.

El comentario referente a otros personajes lo reservaremos para compararlos con los de novelas posteriores. Por el momento, antes de pasar a la revisión de *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, sería bueno intentar resumir en un párrafo las características que *The Castle of Otranto* estableció como lineamientos a seguir para la escritura de novelas góticas y que, de manera más extensa, hemos desarrollado ya en las páginas anteriores.

Podríamos decir, hasta ahora, que una novela perteneciente a la etapa temprana del subgénero gótico es aquella que retoma elementos de los relatos tanto de fantasmas como de horror en general, y ubica su trama en un contexto medieval, guardando con respecto a éste una distancia no sólo cronológica y geográfica, sino también de orden

²⁹ Horace Walpole, *op. cit.*, p. 111

crítico: para una gran parte de los escritores góticos, los últimos siglos de la Edad Media representan una época de barbarie y fanatismo religioso que tiene que ser analizada a la luz de un razonamiento de corte protestante. En el terreno de lo estético, se privilegia la utilización de la figura del castillo como espacio dominante y como metáfora del encarcelamiento tanto físico como mental al que están sometidos los personajes. La atmósfera se construye a partir de lo que hemos denominado un principio de oscuridad que, además de despertar la imaginación del lector colocándolo en un estado constante de aprehensión, facilita la irrupción de lo sobrenatural en la vida cotidiana, planteando, de paso, una serie de preguntas de orden filosófico relativas a temas como la inmortalidad o el destino.

El problema del linaje está relacionado con este último, el origen como un elemento que determina la vida del individuo, lo mismo que las profecías o maldiciones que suelen ejercer su poder no sólo sobre el castillo, sino también sobre aquellos que lo habitan. Por último, podríamos mencionar a la decadencia como el fantasma más poderoso que amenaza constantemente con destruir al castillo, a los personajes y a toda una época; el éxito del mismo queda representado en el colapso del edificio al final de *The Castle of Otranto*, lo mismo que en las últimas páginas de muchas otras novelas y relatos góticos.

The Mysteries of Udolpho (1794) no es la primera, pero sí una de las novelas más famosas de la escritora inglesa Ann Ward, después conocida como Ann Radcliffe (1764-1823). Su primera obra, *A Sicilian Romance*, publicada en 1790, fue considerada por Sir

Walter Scott como el primer ejemplo moderno de novela poética en lengua inglesa. Pero fue con su *Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) y *The Italian* (1797), que Radcliffe se convirtió en referencia obligada para todos aquellos que quieran adentrarse en el estudio de la novela gótica. Su obra alcanzó una gran popularidad en su época, la cual puede constatararse en las distintas traducciones de sus novelas al francés y al italiano, pero otro elemento importante es que obligó a los lectores en lengua inglesa a volver la mirada a la novela de Horace Walpole que, aunque no había pasado desapercibida, era considerada más una excentricidad del autor, que la obra fundadora de un género nuevo.

En *The Mysteries of Udolpho*, dividida en cuatro volúmenes, la prolífica autora muestra una influencia de la novela sentimental, que se traduce en todo un primer volumen dedicado a la exaltación de los lícitos placeres contenidos en una vida doméstica y simple, lejos de la corrupción de la capital, París. El énfasis también está puesto en la construcción de las condiciones que harán posible el encuentro de Emily St. Aubert, la heroína, con Valancourt, el héroe. Tras la muerte de la madre de Emily su padre, quien también ha contraído una enfermedad fatal, decide emprender un viaje por los Pirineos para mostrarle a su hija, antes de morir, que existe un mundo más allá de los límites de la pequeña villa provincial en la que ésta se ha criado. Es durante este viaje que Emily y su padre conocen a Valancourt, héroe romántico al estilo del joven Werther; pasional, arrebatado, de sensibilidad aguda y sentimientos nobles. Desde el punto de vista de St Aubert:

He saw a frank and generous nature, full of ardour, highly susceptible of whatever is grand and beautiful, but impetuous, wild, and somewhat romantic. Valancourt had known little of the world. His perceptions were clear, and his feelings just; his indignation of an unworthy, or his admiration of a generous action, were expressed in terms of equal vehemence. St. Aubert sometimes smiled at his warmth, but seldom checked it, and often repeated to himself, 'This young man has never been at Paris'.³⁰

Como puede observarse en la cita anterior no sólo encontramos una descripción de Valancourt como héroe romántico y una indicación de ciertos rasgos de carácter que en un momento de la novela lo llevarán temporalmente a la perdición, hay también una insistencia en contrastar la vida del campo, con sus valores positivos, frente a la vida en la ciudad caracterizada por una frivolidad que corrompe lo mejor de los seres humanos. Este es uno de los temas sobre los que la novelista emite los juicios más severos a lo largo de todo el texto.

Pero lo más importante de este primer volumen es la presencia de dos aspectos que caracterizan la obra de Radcliffe; el primero es su impresionante habilidad para tejer argumentos en los cuales, aunque predomina una estructura temporal lineal, hace un uso constante de la prolepsis y la analepsis para crear suspenso a lo largo de las casi setecientas páginas que constituyen la novela. Adelanta una serie de pistas que, en una primera lectura, pueden pasar desapercibidas para el lector, pero que más adelante serán fundamentales para la explicación de diversos acontecimientos en la historia, evitando dejar cabos sueltos. Juega incluso con lo que en el lenguaje de la novela policíaca se conoce como "motivos ciegos" o pistas falsas que hacen que tanto algunos personajes,

como los lectores, caigan en la trampa de sacar conclusiones anticipadas con las que se podrían calificar como predecibles ciertos pasajes en la historia que después resultan no confirmarse.

Además, en esta novela, nos encontramos ya con el manejo simultáneo de dos argumentos: uno principal, constituido por la historia amorosa entre los protagonistas, y un argumento secundario que son las persecuciones de Emily, llevadas a cabo por Montoni, el villano, y que constituyen, por supuesto, la línea más gótica dentro de la obra. Este es un factor que se alterará en *The Italian*, novela en la que la historia del monje Schedoni parece tener tanto o más peso argumental que la historia amorosa entre Ellena Rosalba y Vivaldi, probablemente por la influencia que sobre este texto ejerció *The Monk*, de Matthew Lewis.

El segundo elemento importante que la autora utiliza desde el primer volumen de esta novela es la descripción de escenarios naturales. Son muchas las páginas dedicadas a la recreación del paisaje romántico y agreste, el cual guarda una estrecha relación con los sentimientos de los personajes, especialmente los de Emily, cuya desolación encuentra eco en el estruendo de las tormentas nocturnas. Sus pintorescas descripciones de los Pirineos fascinaron a los escritores románticos porque, entre otras cosas, eran de origen ficcional: Radcliffe, sin haber estado nunca en los lugares que con tanto detalle retrata en sus novelas, crea, a partir de textos e ilustraciones, un mundo de colores tan vívidos o de aspecto tan amenazador, que sus personajes tienen que detenerse a contemplarlo:

³⁰ Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, p. 41.

The dawn, which softened the scenery with its peculiar grey tint, now dispersed, and Emily watched the progress of the day, first trembling on the tops of the highest cliffs, then touching them with splendid light, while their sides and the vale below were still wrapt in dewy mist. Meanwhile, the sullen grey of the eastern clouds began to blush, then to redden, and then to glow with a thousand colours, till the golden light darted over all the air, touched the lower points of the mountain's brow, and glanced in long sloping beams upon the valley and its stream. All nature seemed to have awakened from death into life; the spirit of St. Aubert was renovated His heart was full; he wept, and his thoughts ascended to the Great Creator.³¹

El esplendor que caracteriza al paisaje se ve amenazado por la presencia, un tanto obsesiva, de los famosos "banditti" o ladrones de los caminos, con los cuales los personajes de Ann Radcliffe siempre tienen alguna aventura peligrosa:

(..) they perceived in the valley one of those numerous bands of gypsies, which at that period particularly haunted the wilds of the Pyrenees, and lived partly by plundering the traveller. Emily looked with some degree of terror on the savage countenances of these people, shewn by the fire, which heightened the romantic effect of the scenery, as it threw a red dusky gleam upon the rocks and on the foliage of the trees, leaving heavy masses of shade and regions of obscurity, which the eye feared to penetrate.³²

Sin embargo, lo anterior es sólo un aviso de lo que vendrá. La parte más tenebrosa e interesante de la novela se inicia con el segundo volumen de la misma. Emily ha quedado huérfana y bajo el cuidado de su tía, Madame Cheron, quien más tarde se convertirá en Madame Montoni, guiada por una ambición que nunca verá satisfecha

³¹ *Ibid* p. 36.

³² *Ibid* p. 40.

Como parte de una estrategia para salvar sus bienes, Montoni, nuevo tío y "protector" de Emily, decide cambiar su residencia a su antiguo castillo en los Apetinos, en la región italiana de Toscana, y es entonces cuando ocurren las peores desgracias en la vida de Emily. Su tía, por una especie de castigo por haber incurrido en un matrimonio apresurado, solamente motivada por la frivolidad y la ambición, es forzada hasta la muerte a ceder sus posesiones a Montoni quien, no viendo satisfechos sus deseos, renueva la batalla contra la ahora heredera de los bienes Emily. La heroína se encuentra aislada del mundo, encerrada entre las paredes del castillo de Udolpho, el cual no sólo se encuentra en un estado general de deterioro sino tiene toda una ala desierta del edificio, la que por supuesto, se convertirá en "the haunted side" del castillo.

Pero vayamos por partes. El segundo volumen empieza con el viaje hacia el castillo de Udolpho, acontecimiento que Radcliffe aprovecha para incluir múltiples descripciones del paisaje que se va volviendo más salvaje conforme los personajes se van alejando del territorio francés e internándose en tierras italianas, geografía que la autora adopta como idónea para la historia, por influencia de *The Castle of Otranto*. En el camino hacen un alto en Venecia, lugar que permite a Radcliffe dar rienda suelta a su imaginación y que es descrito por la misma con toda la pirotecnia de la magia carnavalesca. Esta descripción, que es anterior a la del castillo de Udolpho, hace que este último, por contraste, parezca todavía más decadente y tenebroso.

Es interesante comentar que el viaje hacia el castillo o mansión gótica se ha convertido, probablemente a partir de la obra de Radcliffe, en un elemento recurrente en

este tipo de literatura. En los cuentos folklóricos (y entre ellos los de hadas), el motivo del viaje, generalmente a través del bosque, hacia un castillo o lugar encantado, representa la pérdida de la inocencia del personaje, es un viaje hacia lo oscuro, una exploración también de los laberintos internos: arquetípicamente, el viaje del héroe.

Así tenemos a Emily realizando el viaje hacia el lugar en el cual descubrirá lo imposible que es establecer límites para la maldad, cuando se presenta ante ella el castillo de Udolpho con toda su abrumadora magnificencia:

Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. From those too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with the solemn duskiness of evening. Silent, lonely and sublime [. . .] As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity, [. . .] While they waited till the servant within should come to open the gates, she anxiously surveyed the edifice. but the gloom, that overspread it, allowed her to distinguish little more than a part of its outline, with the massy walls of the ramparts, and to know, that it was vast, ancient and dreary.⁵³

Ya tenemos aquí todos los elementos que caracterizan al castillo gótico, y por lo que hemos comentado anteriormente sobre este tipo de espacio en la novela gótica, sabemos que se convertirá en una cárcel tanto física como mental, especialmente para la

⁵³ *Ibid* pp 226-227.

protagonista, quien, a diferencia de los personajes de Walpole, presente o está casi convencida de que así será:

As the carriage-wheels rolled heavily under the portcullis, Emily's heart sunk, and she seemed, as if she was going into her prison; the gloomy court, into which she passed, served to confirm the idea, and her imagination, ever awake to circumstance, suggested even more terrors, than her reason could justify.³⁴

Todas las expectativas que los temores de la protagonista despiertan en el lector tienen que ver con los conceptos de terror y horror que la propia Ann Radcliffe definió en su ensayo titulado "On the Supernatural in Poetry" (1826), al que se refiere la siguiente cita de Christine Ruotolo: "She argues that terror is characterized by 'obscurity' or indeterminacy in its treatment of potentially horrible events; it is this indeterminacy that leads the reader toward the sublime. Horror, in contrast, 'nearly annihilates' the reader's responsive capacity with its unambiguous displays of atrocity."³⁵ Críticos posteriores han adoptado esta distinción al grado de que ha sido uno de los criterios más importantes para distinguir entre dos corrientes distintas del gótico; entre ellos se encuentra Devendra Varma, quien caracteriza la diferencia entre el terror y el horror "as the difference between 'awful apprehension and sickening realization,' with Radcliffe the sole representative of the former and Beckford, Maturin, Shelley and Godwin allied with Lewis in representing the latter."³⁶

³⁴ *Ibid.* pp. 227-228.

³⁵ Christine Ruotolo, "Terror and Horror" en *The Gothic: Materials for Study*, p. 1

Podríamos decir que el ensayo de Radcliffe al que acabamos de hacer referencia se convierte en un arte poética del que la autora rara vez se aparta. En las novelas que en este trabajo analizamos, la escritora juega con los distintos aspectos del terror, explota el misterio, la ambigüedad, sugiere una serie de posibles horrores que nunca se materializan, que siempre terminan teniendo una explicación racional o "realista". Por ejemplo, uno de los rumores que circulan entre la servidumbre en el castillo de Otranto es que Montoni asesinó a su primera esposa, Signora Laurentini, para quedarse con sus bienes. Nadie descubrió jamás el cadáver de dicha mujer. Emily, en una de sus incursiones al ala del castillo que se creía visitada por los fantasmas, descubre "algo" terrible que está cubierto por un velo negro, pero Radcliffe describe los efectos que dicha visión provoca en el personaje, más nunca a la visión misma:

[She] went towards the picture, which appeared to be enclosed in a frame of uncommon size, that hung in a dark part of the room. She paused again, and then, with a timid hand, lifted the veil; but instantly let it fall—perceiving that what it had concealed was no picture, and, before she could leave the chamber, she dropped senseless on the floor.³⁷

Es ésta la manera como funciona el terror en el texto: durante muchos capítulos permanecemos sin saber qué vio Emily tras el velo negro, pero todo apunta hacia el desaparecido cadáver de Laurentini. La propia Emily lo cree así, incluso supone que la música que se escucha por las noches en el castillo es producida por el fantasma de Laurentini, el cual tiene muchas razones para no descansar en paz. Sin embargo, hacia el

³⁶ Devendra Varma *apud* Christine Ruotolo, *op. cit.*, p. 1.

³⁷ Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, pp. 248-249.

final de la novela, descubrimos que Laurentini sigue viva, bajo la identidad de la hermana Agnes, en el convento de St. Claire, y que lo que Emily vio era la reproducción en cera de un cadáver en descomposición al que los antiguos poseedores del castillo tenían que observar como penitencia impuesta por un sacerdote, años atrás, para corregir su pecados de arrogancia y soberbia

Aunque algunas de las justificaciones que Radcliffe produce para explicar la presencia de elementos que habían despertado la inquietud de los personajes o los habían guiado a creer en la presencia de agentes sobrenaturales, podrían tacharse de artificiales o forzadas, el punto es que hay una preocupación constante en la autora por no admitir la interferencia de lo sobrenatural como explicación última en la historia, por mantener la tensión narrativa a lo largo del mayor número de páginas posibles sin caer en la tentación del horror para garantizar el impacto en los lectores. Es por eso que su estilo narrativo o su utilización de lo gótico puede llamarse racional y, en muchos sentidos, conservador.

Pero esta actitud tiene un claro propósito de crítica: en todas sus obras condena a la superstición como producto de la ignorancia, y su postura es aún más severa que la de otros escritores del gótico si consideramos el hecho de que, aunque en esta novela el mundo retratado es tan medieval como el de *The Castle of Otranto*, ella ubica su historia en el año 1584, que cronológicamente ya no es la Edad Media. En su siguiente novela, *The Italian*, es aún más intrépida, ubicando la historia en el año 1758, la segunda mitad del siglo XVIII, con lo cual está planteando la pregunta de hasta qué punto la Europa de la era moderna se ha liberado de la barbarie medieval.

Además, el hecho de que el terror no dependa de lo sobrenatural hace que la exploración del mal se dirija hacia el terreno de lo humano. La maldad existe y está personificada en Montoni, el villano de la historia. Pero esto no es fácil de descubrir, pues Montoni no se muestra como personaje malvado desde su primera aparición en el texto, es gradualmente como descubrimos que el militar italiano es contradictorio, misterioso, cruel y, finalmente, un villano. El mal tiene muchos disfraces, y éste es un elemento que otros autores, como Matthew Lewis, explotarán hasta sus últimas consecuencias, pero que ya está apuntado por Radcliffe desde esta novela. El terror funciona, entonces, en un nivel distinto: el mal es un agente mucho más amenazador porque es verosímil, su existencia es concreta y cercana a la realidad cronológica del público lector.

Me gustaría analizar aquí a dos personajes que, aunque secundarios, son importantes porque se convirtieron en elementos recurrentes en muchas de las novelas del gótico temprano. Me refiero a Annette y a la hermana Agnes.

Annette es la dama de compañía de Emily, como personaje es una recreación del pícaro y de la alcahueta. Su presencia retrata la clara jerarquización de la sociedad medieval (y posterior al medievo), su conducta locuaz y su total disposición a dar crédito a cuanto historia de aparecidos o fantasmas llega a sus oídos, la convierten en el elemento humorístico de la historia. Es fiel a su dama y coopera gustosamente con los asuntos amorosos de la misma. Es equivalente a Bianca en *The Castle of Otranto* y es

precisamente a Walpole a quien se le atribuye la creación de este tipo de personaje, aunque él haya declarado que lo tomó de la obra de Shakespeare, cuya influencia es notoria, también, en la escritura de Radcliffe. En *The Mysteries of Udolpho* se convierte en la conexión de la heroína recluida con el resto del mundo ficcional; cuando este personaje no está presente, como en *The Italian*, el aislamiento y el desamparo de la protagonista se hacen mucho más severos.

En cuanto a la hermana Agnes, quien resulta ser la propia Signora Laurentini, primera esposa de Montoni, podríamos decir que es el personaje más gótico y más trágico de la novela. Parecida a la Bertha de *Jane Eyre*, es la loca del convento en el que ha sido recluida para ponerla a salvo de Montoni. Los recuerdos de su historia amorosa, clandestina y trágica, la hacen desvariar; en sus delirios lamenta a gritos el destino de aquellos que se dejan guiar por los impulsos de una pasión. La hermana Agnes es un gran logro en términos de caracterización: aunque Radcliffe sólo dedica unas cuantas páginas a su historia, son suficientes para que el conflicto interno del personaje quede completamente retratado. La figura de la religiosa o novicia es muy utilizada en la literatura gótica porque el convento es una extensión del castillo, un edificio medieval que también se convierte en prisión de los personajes femeninos y en símbolo de la opresión religiosa. En todos ellos hay una priora que ejerce el control sobre las vidas de las mujeres que se encuentran ahí, generalmente porque es la única posibilidad de vida honorable fuera del matrimonio. La madre superiora es una figura poderosa porque siempre sabe más de lo que aparenta y, en la mayoría de los casos, se trata de un personaje ambicioso que entra en complicidad con los villanos de la historia. En esta

novela, la priora es un personaje menor, pero Radcliffe no desaprovecha la oportunidad de hacer una crítica a la idea de que el claustro sea el lugar indicado para la superación espiritual. Dicha crítica la pone en boca de Lady Blanche, una joven recién salida del convento, que había permanecido ahí por la influencia de su madrastra: "How can the poor nuns and friars feel the full fervor of devotion, if they never see the sun rise, or set? Never, till this evening, did I know what true devotion is; for, never before did I see the sun sink below the vast earth!"³⁸ Cuando Emily le anuncia que se retirará al convento, Blanche le advierte lo peligroso que es ponerse en manos de las religiosas: "you do not know to what the nuns may persuade you to consent: I know how kind they will appear, and how happy, for I have seen too much of their art"³⁹ Esta línea temática será desarrollada en toda su extensión en *The Italian*, donde las peores atrocidades tienen lugar en un convento o en las cárceles de la Inquisición.

Finalmente, podemos concluir que la influencia de *The Castle of Otranto* en *The Mysteries of Udolpho* se ve reflejada en aspectos como la utilización del castillo gótico, decadente; personajes tipo, inspirados en el romance medieval; la construcción de una atmósfera oscura que facilita la creación del suspenso; y ciertas líneas temáticas como la crítica al fanatismo religioso, especialmente asociado al catolicismo de finales de la Edad Media. Sin embargo, el proyecto literario de Ann Radcliffe es más ambicioso y esto puede verse no sólo en la extensión de su obra sino en la complejidad de los argumentos: mientras Walpole se concentra en un solo conflicto que alcanza un punto climático y su respectivo desenlace, en una obra distribuida en cinco capítulos, como los cinco actos de

³⁸ *Ibid.* p. 472.

una tragedia clásica, Radcliffe combina un argumento secundario con el principal, alterna diversos puntos climáticos con secuencias anticlimáticas; arma una estructura temporal sólida, en la que no le queda ningún cabo suelto; presenta un espectro mucho más amplio de personajes y temas, comprometiéndose con mayor determinación en sus críticas sociales y religiosas. Las otras tres grandes diferencias con la obra de Walpole son su utilización del aspecto sentimental, su pasión por la descripción en general y del paisaje en particular y, por último, la resistencia a llevar el terror hasta su encarnación en el horror, lo mismo que una negación de la existencia de agentes sobrenaturales como regidores de los destinos humanos.

Ahora pasemos a analizar una obra que causó gran revuelo en su época, *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis (1775-1818). Se trata de una novela en tres volúmenes, con una estructura temporal lineal, compleja, calculada y bien construida. Pero es sobre todo un clásico de la literatura gótica por la oscuridad que reina en todos los niveles de la obra, ya que el autor descende en picada hasta el fondo de los abismos sociales y metafísicos en los que caen sus personajes y aborda frontalmente el tema de la represión sexual en la figura de un religioso, lo mismo que transgrede toda regla del decoro literario, revalorizada por el Neoclásico, abundando en la puesta en escena de lo macabro y necrofilico

Ambrosio, abad del monasterio de los capuchinos y protagonista de la obra, es uno de los ejemplos magistrales del héroe-villano de la literatura gótica. Con su historia

³⁹ *Ibid.* p. 489.

se inicia y termina la novela, es el eje en torno al cual giran las acciones en el argumento principal, lo mismo que en el secundario. Sus lados oscuros son tan seductores como los luminosos, en su doble moral quedan resumidos todos los vicios de la sociedad a la que pertenece, pone a prueba las virtudes de aquellos con los que se relaciona y su historia de ascenso y caída nos recuerda a los personajes de la tragedia clásica

Según el narrador, Ambrosio fue abandonado a la puerta del monasterio siendo sólo un niño, es criado por los monjes y nunca ha puesto un pie fuera de los límites de la abadía. Todo Madrid lo aclama como "hombre santo" y las multitudes acuden a escucharlo predicar. La novela se inicia con la escena de la segunda aparición pública de Ambrosio en la iglesia de los Capuchinos y, desde la primera página, el narrador establece su punto de vista:

Do not encourage the idea that the Crowd was assembled either from motives of piety or thirst of information. But very few were influenced by those reasons; and in a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt.⁴⁰

Como puede observarse, la novela se desarrolla en Madrid, siendo España el otro país católico y mediterráneo que, para los escritores del gótico, es un equivalente de Italia. Y los espacios principales en los que tiene lugar la acción son la iglesia, con su respectivo monasterio y el claustro de Santa Clara, conectado con el primero por un pasaje subterráneo y un cementerio común. Es decir, desde la selección misma de los espacios podemos ver una clara intención de denunciar la corrupción en el interior de las

⁴⁰ Matthew Lewis, *The Monk*, p. 7

instituciones religiosas católicas, desde una óptica protestante, lo mismo que la actitud frívola y supersticiosa del resto de la sociedad

El juego de las apariencias incluye al protagonista desde las primeras páginas del texto. El monje joven y atractivo, rodeado de un halo de santidad, es en realidad despiadado y secretamente orgulloso. Lo anterior se constata cuando al terminar su discurso es venerado por la concurrencia con la idolatría que los escritores del gótico inglés consideraron típica de la ignorancia católica, y en el rostro del monje aparece una sonrisa que no está precisamente originada en la satisfacción de haber despertado el fervor religioso de los asistentes al servicio:

As Ambrosio descended from the Pulpit, His Auditors crowded round him, loaded him with blessings, threw themselves at his feet, and kissed the hem of his Garment. He passed on slowly with his hands crossed devoutly upon his bosom, towards the door opening into the Abbey-Chapel, at which his monks waited to receive him. He ascended the Steps, and then turning towards his Followers, addressed to them a few words of gratitude, and exhortation. While he spoke, his Rosary, composed of large grains of amber, fell from his hand, and dropped among the surrounding multitude. It was seized eagerly, and immediately divided amidst the Spectators. Whoever became possessor of a Bead, preserved it as a sacred relique; and had it been the Chaplet of thrice-blessed St. Francis himself, it could not have been disputed with greater vivacity. The Abbot, smiling at their eagerness, pronounced his benediction, and quitted the Church, while humility dwelt upon every feature. Dwelt She also in his heart?⁴¹

Que la humildad no habitaba en su corazón se constata cuando, al llegar a su celda, el Abad se encuentra en un estado eufórico por el éxito de su sermón. Y aquí se abre una de las muchas interrogantes en la novela de Lewis: ¿son el orgullo y la ambición

parte de la naturaleza humana, a tal grado que incluso un ser que no ha conocido la banalidad del mundo no puede escapar de dichas tentaciones, o son estas “debilidades” el producto de las adulaciones con las que los demás monjes han abrumado a Ambrosio desde su más temprana edad? Ambrosio es el símbolo mismo de la vida recluida, su santidad representa, para los monjes, la comprobación de que la vida monástica es el camino ideal hacia la perfección espiritual. Pero no lo cree así el narrador. El resultado del “experimento” es desastroso. La naturaleza pasional del personaje, al verse contenida por las restricciones de la vida conventual, se desborda por los derroteros de una sexualidad enfermiza y una ambición sin límite. Según el narrador, un hombre como Ambrosio hubiera sido un caballero ejemplar de habersele permitido vivir en el mundo, es decir, su ruina proviene en parte del destino como elemento externo, o un error humano, el de sus padres, que lo abandonan a la puerta del monasterio. El no ha elegido ser monje, simplemente no tuvo otra posibilidad. Y lo que dentro de un convento es vergonzoso, no lo es necesariamente en el mundo, menos en una sociedad como la retratada en esta novela.

Además, en la historia de Ambrosio interviene otro factor que la hace más compleja: el elemento sobrenatural. Contrario a lo que podría pensarse, son los lugares consagrados a la vida religiosa los más visitados por el demonio, quien parece encontrar especial satisfacción en la caída de los considerados “elegidos”. Y entre los atributos más populares de este personaje están el travestismo, su capacidad de adoptar múltiples apariencias para engañar a los humanos, quienes necesitan pocos alicientes para dar

⁴¹ *Ibid.* pp 17-18.

rienda suelta a sus deseos. La situación es similar a la de Macbeth en su tragedia, las brujas lo seducen con sus medias verdades, pero no parecen encontrar una gran resistencia en el personaje, de lo cual se desprende una idea poco optimista de la naturaleza humana.

Si a dicha naturaleza se le pone, además, en condiciones extremas de represión, el estallido final será mucho más estruendoso. Pero el proceso de caída en la novela de Lewis es gradual y, por lo mismo, verosímil. El primer indicador es la fascinación que Ambrosio siente por el retrato de la Virgen que pende de una pared de su celda, única imagen femenina que ha tenido cerca:

‘What Beauty in that countenance!’ [...] Can the Lily rival the whiteness of that hand? Oh! if such a Creature existed, and existed but for me! Were I permitted to twine round my fingers those golden ringlets, and press with my lips the treasures of that snowy bosom! Gracious God, should I then resist the temptation? Should I not barter for a single embrace the reward of my sufferings for thirty years? Should I not abandon... Fool that I am! Whither do I suffer my admiration of this picture to hurry me? Away, impure ideas! Let me remember, that Woman is for ever lost to me Never was mortal formed so perfect as this picture. But even did such exist, the trial might be too mighty for a common virtue, but Ambrosio’s is proof against temptation. Temptation, did I say? To me it would be none. What charms me, when ideal and considered as a superior Being, would disgust me, become Woman and tainted with all the failings of Mortality. It is not the Woman’s beauty that fills me with such enthusiasm, it is the Painter’s skill that I admire, it is the Divinity that I adore! Are not the passions dead in my bosom? Have I not freed myself from the frailty of Mankind? Fear not, Ambrosio! Take confidence in the strength of your virtue.⁴²

La descripción es altamente transgresora no sólo por la fuerte carga de erotismo que contiene sino porque este erotismo está inspirado en la imagen de la Virgen, que por una inversión de valores se convierte en Eva, la tentadora, el tradicional elemento femenino como vehículo del mal. Esta escena resume la imagen de Ambrosio como el héroe-villano gótico en permanente conflicto interno, tratando de conciliar a su naturaleza con sus creencias, pero que en la negación de sus pasiones, las acrecienta y disfraza de virtud a un narcisismo que lo dominará. Está perdido en un laberinto construido con la materia prima de una religiosidad castrante. Así, la novela nos conduce hacia el descubrimiento 'of the infinite danger within or beneath what had seemed familiar or safe'⁴³ y de la pasión sexual como 'the locus of danger'.⁴⁴

Y aquí aparece uno de los personajes más interesantes de la novela. Rosario, 'a young Novice belonging to the Monastery, who in three Months intended to make his profession.'⁴⁵ Las sospechas despertadas por la androginia de su nombre son confirmadas cuando descubrimos que este novicio es en realidad una mujer quien, enamorada de Ambrosio, se ha disfrazado para introducirse en el convento y poder estar cerca de él. Su verdadero nombre es Matilda. Ella aparenta ser una amante devota que salva la vida de Ambrosio cuando éste es mordido por una serpiente –alusión al mito bíblico de “la caída”- y “sin proponérselo” despierta los impulsos sexuales del monje. Hay un momento en la historia en el que esta mujer nos recuerda a la otra Matilda en el texto de Walpole: la dama inocente que lo sacrifica todo por amor, incluyendo su vida. Sin embargo, más

⁴² *Ibid.* pp 40-41.

⁴³ Howard Anderson, Introduction to *The Monk*, p. vii.

⁴⁴ *Ibid.* p viii.

adelante nos encontramos con que se trata de una bruja o hechicera que controla a los demonios y manipula al mismo Ambrosio. Después de perder el amor de éste, acepta, de cualquier manera, ayudarlo a seducir a Antonia, la protagonista femenina de la segunda línea argumental de la novela. Cuando el lector, lo mismo que el monje, está convencido de que Rosario-Matilda es, después de todo, una amante desinteresada, descubre que ella es, en realidad, un demonio enviado por Satanás para tentar al monje. El desarrollo gradual del personaje y sus transformaciones está particularmente bien manejado, siendo uno de los elementos más efectivos para mantener el suspenso en la historia y, en términos metafísicos, un instrumento de exploración de las distintas caras del mal.

Rosario-Matilda-Demonio es un personaje femenino instruido y, en cierto momento de la novela, el lector podría creer que hay una conexión entre ella y el Judío Errante quien salva al Marqués de las Cisternas (personaje de la tercera línea argumental del texto) del espíritu de la Monja Sangrante. Rosario habla de su padre como el que le enseñó todo lo que sabe sobre ocultismo; sin embargo, esta posibilidad se ve frustrada - como muchas otras expectativas creadas por el libro y que resultan ser motivos ciegos- con la vuelta de tuerca que revela la identidad sobrenatural del personaje: Satanás es el instructor. Finalmente, hay una propuesta sobre el conocimiento como vía de acceso al poder y una condena, de parte del narrador, a las mujeres como agentes del mal, especialmente cuando tienen acceso a dicho conocimiento.

⁴⁵ Matthew Lewis, *op. cit.* p 41

Recapitulemos: *The Monk* es una novela gótica que sigue la tradición establecida por *The Castle of Otranto* en su utilización de ambientes medievales, su crítica al fanatismo religioso y su manejo de lo sobrenatural como presencia incuestionable y determinante en la existencia humana. Por otro lado, utiliza los juegos con más de una línea argumental como lo había hecho ya Ann Radcliffe en sus novelas, lo mismo que la atrevida actualización, en términos cronológicos, de la historia. Pero su obra es más ambiciosa que las de los autores mencionados. En relación con el contenido, aspectos como el conflicto sexual, que sólo habían sido insinuados por Walpole y Radcliffe, son desarrollados hasta sus últimas consecuencias; lo mismo que cuestionamientos de orden filosófico como el destino y las fuerzas del pasado. El concepto de culpa, por ejemplo, pierde su categoría de valor absoluto cuando no puede atribuirse a un personaje o entidad en particular. De preguntarnos quién es el culpable de la conducta del monje, tendríamos que buscar la respuesta en distintos niveles. Por un lado está el libre albedrío que el personaje ejerce en las muchas ocasiones que tiene oportunidad de dar marcha atrás y no lo hace. Por otro lado, está el problema del origen, que lo convierte en el típico personaje gótico en busca de su identidad y, a la vez, en una víctima de las fuerzas del pasado y un destino que lo coloca en una condición existencial de encarcelamiento. Tenemos además la cuota de responsabilidad perteneciente a los representantes de una religiosidad distorsionada y, por último, la influencia de una sociedad que condena lo que, paradójicamente, alienta. Lo anterior sin mencionar la presencia del demonio como tentador.

A pesar del aparente reestablecimiento del orden con el que termina la novela, es decir, la eterna condena del alma de Ambrosio, los cuestionamientos anteriores no quedan resueltos ni cancelados, por lo tanto, el texto no pierde su condición perturbadora.

Habría que mencionar también la influencia que tanto el folklore como la literatura alemana ejercen en la obra de Matthew Lewis. Dentro de lo que hemos llamado la tercera línea argumental de la novela, es decir, la historia amorosa de Raymond, Marqués de las Cisternas, y Agnes, personaje inspirado en la Signora Laurentini de Radcliffe, aparece la figura de The Bleeding Nun que el propio Lewis admite haber tomado de la tradición popular alemana. Pero la influencia más importante es de corte literario y tiene que ver con el *Fausto* de Goethe, a quien Lewis conoció en París. El tema del pacto con el demonio aparece por primera vez en la novela gótica inglesa con este texto y representa una posibilidad de escapatoria en la que, por supuesto, el contratante resulta burlado. Rosario adquiere, entonces, una categoría de Mefistófeles femenina que no es un espíritu de negación, como en el texto de Goethe, pero sí un espíritu de seducción que arrastra al protagonista hasta la pérdida de su alma. Ambrosio es un Fausto que, patéticamente, no pierde su alma a cambio de la adquisición de un conocimiento superior, sino elemental, el de lo sexual. Pero ya volveremos al tema del pacto con el demonio cuando discutamos *Melmoth the Wanderer*, novela en la que este es el tema central del texto.

Matthew Lewis fue uno de los muchos escritores del siglo XVIII que leyeron la obra de Ann Radcliffe. Él mismo declaró que había escrito *The Monk* 'after reading and being enchanted by *The Mysteries of Udolpho*'⁴⁶ y, curiosamente, la inmediata popularidad de esta novela llevó el libro a manos de Radcliffe quien, se cree, escribió *The Italian* 'in protest and as a self-vindication after her reading of Lewis.'⁴⁷

The Italian, or the Confessional of the Black Penitents fue publicada en 1797 y es la última y mejor de las novelas escritas por Radcliffe. En este texto, dividido en tres volúmenes con un *tempo* más comprimido y mejor sostenido que en las anteriores, la autora vuelve a construir un universo narrativo en el que hay dos líneas argumentales, pero esta vez, por influencia de *The Monk*, el plano narrativo principal es el de la historia del monje Schedoni, siendo la historia amorosa entre Ellena y Vivaldi el argumento secundario. Se trata de una obra que, aunque conserva rasgos típicos de la novela sentimental que caracterizan a toda la producción de Radcliffe, en esta ocasión lo gótico, su parafernalia y sus preocupaciones tradicionales, prevalecen en el texto. Radcliffe escribió *The Italian* como, según ella, debía haberse escrito *The Monk*, esto es, eliminando del texto de Lewis todo lo que la autora consideraba excesos de lo macabro, sexual y necrofilico. Pero indudablemente la influencia del personaje de Lewis, Ambrosio, le confiere al protagonista de Radcliffe, Schedoni, una profundidad y riqueza que lo hacen muy distinto a los personajes estereotipados de sus novelas anteriores.

⁴⁶ Frederick Garber, Introduction to *The Italian*, p. xi

⁴⁷ *Ibid.*, p. xii.

La novela se inicia con un marco narrativo dentro del cual queda insertada la historia de los personajes principales. En 1764, un grupo de turistas ingleses que viajaban por Italia visita la iglesia de Santa María del Pianto o de los Penitentes Negros, cerca de Nápoles. Uno de ellos muestra gran sorpresa por la presencia de un asesino refugiado en la iglesia, a lo que el fraile encargado de mostrarles el lugar responde que se trata de algo muy común en Italia y, para demostrárselo, le enseña un confesionario y le entrega un libro que contiene una historia relacionada con el mismo. Esa misma noche, en su hotel, el inglés inicia la lectura del texto que es, por supuesto, la historia de Schedoni.

Nuevamente el relato se ubica en Italia como país donde semejantes “barbaridades” son parte de la vida cotidiana. Además del toque de exotismo, siempre prejuiciado por la más intolerante perspectiva sajona protestante, esta introducción constituye un interesante recurso literario nunca antes utilizado por la autora, que atrapa la atención del lector con una efectiva apariencia de verosimilitud, creando también un paralelismo con la narración que vendrá. Además, la historia contenida en el libro ocurre en 1758, es decir, en una fecha muy cercana al visitante que lo recibe y a la época de los primeros lectores de Radcliffe: la autora elimina la ya de por sí escasa distancia cronológica que había en sus novelas entre el tiempo de la diégesis y su propia época, dándole a su propuesta literaria un carácter más amenazador.

Dentro de lo que es ya el argumento principal de la novela, la escena inicial en la iglesia es una recreación de la escena primera de la novela de Lewis, sólo que lo que en *The Monk* constituye más de la mitad del primer capítulo, en el texto de Radcliffe

queda reducido a un párrafo; es un pretexto que facilita el encuentro de los dos jóvenes amantes pero al narrador no le interesa presentarnos al protagonista desde las primeras páginas, prefiere atrapar al lector haciéndole creer que otra vez la historia amorosa será el hilo conductor del relato y se reserva la presentación del personaje más seductor para páginas posteriores. En términos simbólicos, el hecho de que estos personajes se conozcan dentro de la iglesia es un elemento proléptico, el espacio religioso se convierte en un signo que marcará la historia de Vivaldi y Ellena. Por otro lado, sabiendo que Radcliffe era una asidua lectora de Shakespeare, podríamos arriesgarnos a pensar que aprendió la lección del gran maestro quien, tanto por fines prácticos (condiciones de infraestructura teatral) como literarios, no gustaba de presentar a sus protagonistas en la primera escena de sus obras.

A lo largo de este primer capítulo son introducidos los personajes relacionados con Vivaldi y que en la historia representan a la clase acomodada. Entre ellos destaca la marquesa, madre del héroe, mujer frívola y cruel que nos recuerda a la tía de Emily en *The Mysteries of Udolpho*, pero que esta vez es, sin duda, un personaje malvado, al estilo de las madrastras de los cuentos de hadas. Serán ella y su confesor, Schedoni, quienes planean el rapto y la muerte de Ellena: la primera, para conseguir a su hijo una alianza matrimonial más conveniente en términos monetarios; el segundo, por una ambición tanto de poder como de riqueza, que será la causa de su perdición.

Pero también en este primer capítulo aparecen los elementos que empiezan a enrarecer la atmósfera hasta convertirla en gótica. En una de sus visitas furtivas a Villa

Altieri, colina donde se encuentra ubicada la residencia de Ellena, al pasar por debajo de una bóveda, parte de un edificio antiguo cuyas ruinas llegaban hasta el camino, Vivaldi se encuentra con un ser ataviado con hábito religioso quien lo llama por su nombre y le advierte: 'Signor! your steps are watched; beware how you revisit Altieri!'⁴⁸ Tardaremos muchos capítulos en descubrir quién es este ser de apariencia espectral; mientras tanto el proceso del terror ya está en marcha y el escenario gótico es el de un paisaje agreste y ruinas de castillos que simbolizan la decadencia medieval.

Como lo mencionamos antes, hay una complicidad entre el monje y la marquesa para destruir la relación de Ellena y Vivaldi. Las conversaciones entre estos dos personajes son los diálogos más interesantes en la novela. Ambos ocultan sus verdaderas intenciones en nombre de una defensa de las buenas costumbres y acallan sus culpas, aunque se destruyen mutuamente. El más maquiavélico en esta contienda es, por supuesto, Schedoni.

El monje es el gran centro imantado de la novela. Reúne todas las características del héroe-villano gótico. Su origen es un misterio para los propios dominicos de su convento, su carácter y apariencia despiertan la curiosidad y el miedo:

Among his associates no one loved him, many disliked him, and more feared him. His figure was striking, but not so from grace, it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost super-human. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, increased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye,

⁴⁸ Ann Radcliffe, *The Italian*, p. 12.

which approached to horror. His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition.⁴⁹

Schedoni carga consigo el peso de un pasado tortuoso, el cual lo traiciona en el momento de asestar el golpe final. Justo cuando va a asesinar a Ellena descubre, por un irónico error, que se trata de su hija y al contenerse pierde todo aquello que había deseado. Su pasado vuelve en el momento menos indicado y su maldad se queda en el nivel de las maquinaciones, es decir, gran parte de sus fechorías están en el plano de lo mental y es ahí donde residen tanto su oscura grandeza como su destrucción. Es por ello que Frederick Garber considera que Schedoni capturó a la imaginación romántica 'with his blend of pride, melancholy, mystery, and dignity. In many ways he represents the final stage before Byron in the whole complicated genealogy of the Romantic hero.'⁵⁰

Pero además de este logro de caracterización, en *The Italian* se desarrollan dos aspectos que antes sólo habían sido apuntados por la autora y que, tras la lectura de *The Monk*, se convierten en elementos a los que vale la pena dedicarle una buena parte de la obra. Me refiero, en el nivel de los personajes, a la figura de la priora y, en el de la religión institucionalizada, a la Inquisición como aparato represor de la iglesia católica

En la novela de Lewis, la *Domina of Saint Claire* es una priora cruel que por orgullo sacrifica, entre otras, la vida del hijo recién nacido de Agnes y el Marqués de las Cisternas. Buscada por la Inquisición y acusada por la piadosa madre Úrsula, es el

⁴⁹ *Ibid.* pp 34-35.

⁵⁰ Frederick Garber, *op cit* p. xiii.

personaje absolutamente malvado de la historia y es asesinada públicamente por la muchedumbre en plena procesión conmemorativa del día de santa Clara. En la historia de Radcliffe, la priora del convento de San Esteban entra en complicidad con la marquesa y Schedoni para convencer a Ellena de que tome los votos. Cuando esta última se rehúsa a hacerlo, la superiora hace uso de todo su poder para mantenerla aislada del mundo y por último permite que la Inquisición se lleve prisionero a Vivaldi, y Schedoni a Ellena, para asesinarla. Es en el territorio del convento y bajo el dominio de dicha religiosa que la inocente heroína experimenta la claustrofobia de la vida monacal, la opresión y el terrorismo psicológico que dentro de la misma se pueden engendrar. El convento es una prisión real y simbólica dentro de la cual las virtudes se ahogan. Pero la más dura crítica a la religión institucionalizada se lleva a cabo en los pasajes dedicados a los interrogatorios de Vivaldi en las cárceles de la Inquisición

La descripción de cómo el héroe es llevado a las celdas de tortura ante su resistencia a declararse culpable se convierte en una metáfora del descenso al inframundo, a los bajos fondos de la corrupción eclesiástica. El espacio es equivalente a los laberintos subterráneos de los castillos góticos, pero esta vez es más terrible porque además representa al “inconsciente colectivo” de una religión que debería caracterizarse por la compasión. A la medianoche, dos hombres vestidos de negro cubren su cabeza y lo guían hacia la celda de tortura:

They descended to the large hall, where Vivaldi had waited on the night of his entrance, and thence through an avenue, and down a long flight of steps, that led to subterranean chambers.

His conductors did not utter a syllable during the whole progress; Vivaldi knew too well that questions would only subject him to greater severity, and he asked none.

The doors, through which they passed, regularly opened at the touch of an iron rod, carried by one of the officials, and without the appearance of any person. The other man bore a torch, and the passages were so dimly lighted, that the way could scarcely have been found without one. They crossed what seemed to be a burial vault, but the extent and obscurity of the place did not allow it to be ascertained; and, having reached an iron door, they stopped. One of the officials struck upon it three times with the rod, but it did not open as the others had done. While they waited, Vivaldi thought he heard, from within, low intermitting sounds, as of persons in their last extremity, but, though within, they appeared to come from a distance. His whole heart was chilled, not with fear, for at that moment he did not remember himself, but with horror.⁵¹

El principio de oscuridad, física e interna, que caracteriza a la narrativa gótica alcanza en estas páginas su punto más alto, dentro de la obra de Radcliffe. El descenso aquí recreado nos recuerda al de Dante, pero el infierno retratado no es de orden metafísico sino humano: son los horrores creados por los hombres para destruir a sus semejantes en nombre de la fe. Por supuesto, el interrogatorio está planeado para manipular las respuestas del acusado y hacerlo caer en su propia trampa. Pero el héroe, que en este caso representa a la racionalidad neoclásica y a la verdad protestante, será salvado por la fuerza de su verdad y la intervención de un elemento externo: otro monje, enemigo de Schedoni, que lo denuncia. Al final de la obra, dichos monjes se envenenarán el uno al otro, es decir que en su nido, las víboras han empezado a morderse entre ellas.

Radcliffe siempre busca un final conciliador que restablezca el orden que había sido alterado por la presencia de personajes retorcidos. Su visión de la naturaleza

humana es optimista, aunque no lo es su opinión sobre la sociedad. En este sentido, compartiría la tesis de Rousseau sobre el hombre como un ser bueno por naturaleza, pero corrompido por la vida en sociedad. De ahí su idealización de la vida campirana y solitaria a la manera de St. Aubert en *The Mysteries of Udolpho*.

Y como en el resto de sus obras, en *The Italian* lo aparentemente sobrenatural termina siendo explicado en términos racionales. El horror sólo se consume en la afirmación de la existencia del mal al interior de los seres humanos y en las descripciones de lugares tales como castillos en ruinas donde los villanos o “banditti” se ocultan. Este racionalismo no es, en cambio, la característica de una rara pieza de la literatura gótica: *Vathek*, de Beckford

William Beckford (1759-1844) fue un escritor inglés conocido por sus diarios de viaje pero, sobre todo, por su novela *Vathek*, publicada por primera vez en francés en 1787. En términos tanto personales como literarios se convierte en un antecedente de Byron, de ahí que el propio poeta inglés considerara a *Vathek* como su Biblia.⁵² Pero esta obra inspirada en la literatura oriental no apareció de la nada en la Europa de finales del siglo XVIII. Distintas formas de ficción oriental se habían hecho populares en Inglaterra durante los primeros veinte años del siglo. La mayor parte de ellas llegó a la isla a través de Francia. La versión francesa de Antoine Galland de *Arabian Nights Entertainment* fue traducida al inglés entre 1708 y 1715. En los siguientes años, relatos de origen turco,

⁵¹ Ann Radcliffe, *The Italian*, pp. 309-310.

⁵² Cfr. Mario Praz, introduction to *Three Gothic Novels*, p. 23

persa, árabe, chino y mogol fueron traducidos de las versiones francesas de Francois Péris de la Croix, Jean Terrason, Jean Paul Bignon y Simon Gueullette.⁵³

El orientalismo que permeó las atmósferas culturales de la época en Francia e Inglaterra también puede constatarse en la pintura; prueba de ello son, por ejemplo, cuadros como el retrato de *Mrs. Jens Wolf* de Thomas Lawrence o el retrato de Lord Byron, con atuendo albanés, de Thomas Phillips

Pero en términos literarios, toda la influencia de oriente se cristalizó en *Vathek*, considerado el mejor relato oriental en lengua inglesa y también la primera obra, incluso anterior a la de Lewis, de lo que Devendra Varma ha llamado el Schauer-Romantik o “the intense school of horror” dentro de la tradición del gótico temprano.

Son muchos los elementos comunes a la literatura gótica que pueden encontrarse en esta obra. En términos de la anécdota, se trata, una vez más, de una historia de ascenso y caída de un personaje que es héroe y villano. Me refiero al protagonista, Vathek, noveno califa de la raza de los abasidas, hijo de Motassem y nieto de Haroun al Raschid. Desde la descripción física del personaje al inicio de la novela, notamos su naturaleza ambivalente; es joven, talentoso, de figura majestuosa, pero cuando se enfurecía ‘one of his eyes became so terrible, that no person could bear to behold it, and the wretch upon whom it was fixed instantly fell backward, and sometimes expired’⁵⁴ Este ojo fulminante se convierte también en símbolo de un reinado despótico en el que

⁵³ Cfr Devendra Varma, *The Gothic Flame*, pp. 51-52

fue asistido por su madre, Catharis, quien es el cerebro detrás de muchos de los crímenes perpetrados en la novela. Ambos son figuras poderosas, sólo que Catharis podría ser vista como una adaptación de la priora malvada de otras novelas góticas, quien no puede aspirar a ningún tipo de redención ni empatía con el lector, mientras que Vathek se caracteriza por su oscilante posición frente al bien y mal. Igual que funge como tirano, capaz de sacrificar a todos los niños del reino a una potencia maligna para obtener poder y un conocimiento de lo sobrenatural, es igualmente capaz de enamorarse y desobedecer a su madre, olvidándose de sus proyectos de índole metafísica. Es, en algunas partes de la novela, más un niño caprichoso que busca la inmediata satisfacción de sus deseos, que un verdadero aspirante a demiurgo. Cuando, enamorado de la princesa Nouronihar, descubre que ésta ha muerto (aunque el lector sabe que se trata de una impostura planeada por el padre de la princesa para separar a los amantes), Vathek, quien en verdad la cree muerta, 'fell on the ground, and his people were obliged to lay him on a bed, where he remained many days in such a state of insensibility as excited compassion in the emir himself.'⁵⁵ Es esta capacidad amorosa la que lo convierte en un típico héroe romántico y la que, también, lo redime parcialmente, librándolo de las peores torturas del inframundo.

Pero, como el lector debe haber notado, el primer elemento que distingue a esta novela de las antes mencionadas es el hecho de que la acción se ubica en un contexto oriental y, por lo tanto, está llena de lo que la mente europea consideraría exotismos. En palabras de Mario Praz, a primera vista, *Vathek* es 'a pastiche of the *Arabian Nights* and

⁵⁴ William Beckford, *Vathek in Three Gothic Novels*, p. 151

of Voltaire's *Contes philosophiques*.⁵⁶ Lo último en el sentido de que, en la novela de Beckford, crueldades enormes asumen el aspecto lúdico que se encuentra también en las historias de Voltaire. Y la comparación con *Las mil y una noches*, por la sensualidad de las descripciones, especialmente del espacio

El Califa manda construir cinco alas nuevas del palacio, que en realidad son como cinco palacios. Cada una de ellas está dedicada al deleite de uno de los sentidos, habiendo así un palacio llamado *The Eternal or Unsatiating Banquet*, otro *The Temple of Melody*, un tercero *The Delight of the Eyes, or The Support of Memory*, otro *The Palace of Perfumes* y, finalmente, *The Retreat of Mirth, or the Dangerous*. Entregado a una vida hedonista, no sospechaba el Califa que recibiría la visita de un extraño a quien, tratándolo con su característico despotismo, convierte en su enemigo. A la manera de los cuentos folklóricos como *La bella y la bestia*, por haber tratado mal al misterioso visitante, recibe una maldición que lo priva de la capacidad para disfrutar de todo placer y la vida miserable a la que es condenado lo hace ofrecer todo tipo de sacrificios a ese agente maligno, el Giaour, para obtener su perdón. Cuando recupera su antigua vida, es ya un esclavo de esta especie de Mefistófeles que le ofrece, a cambio de una serie de requisitos, la oportunidad de conocer secretos a los que el común de los mortales no tienen acceso. A partir de este momento, la rica imaginaria de la que está constituida toda la obra de tinte de un color sombrío, 'the pen one had thought Voltairian is dipped into blacker and blacker ink: it is the pen of Edgar Poe, of Baudelaire, of Lautréamont'⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.* p. 218.

⁵⁶ Mario Praz, *op. cit.* p. 21.

⁵⁷ *Ibid.* p. 22

Ya la escena en la que el Giaour es pateado por el Califa en el palacio y, después, por el resto de los súbditos, anunciaba con tono burlesco la capacidad que esta entidad tenía para despertar y hacer públicos los sentimientos más crueles y oscuros de los personajes, pero uno de los episodios más góticos de la novela es cuando el Giaour finalmente abre las puertas de marfil que conducirán a Vathek y a Nourinahar al palacio del fuego subterráneo. Se trata del descenso a un infierno dantesco, lleno de seres torturados: 'Some stalked slowly on, absorbed in profound reverie; some shrieking with agony, ran furiously about like tigers wounded with poisoned arrows, whilst others, grinding their teeth in rage, foamed along more frantic than the wildest maniac.'⁵⁸ Igual que en el texto del poeta florentino, los personajes son llevados a la presencia de Eblis, potencia suprema de ese mundo. Según el Diccionario ilustrado de los monstruos, Eblis, también conocido como Iblis, es

el equivalente islámico de SATANÁS, pertenecía a una especie de ángeles llamados Aj-jinn, que estaban hechos de fuego ardiente, contrariamente a todos los otros ángeles, formados de luz, y a los JINN, creados de una lengua de fuego. Antes de la caída, su nombre era Al-Harith, o bien Azail, y era uno de los guardianes del Paraíso. Su caída, y la consiguiente transformación en Shaytan, demonio, se debió a su desobediencia a la orden de Dios de honrar a Adán.⁵⁹

El Eblis de Beckford es descrito de la siguiente manera:

His person was that of a young man, whose noble and regular features seemed to have been tarnished by malignant vapours. In his large eyes appeared both pride and despair: his flowing hair retained some resemblance to that of an angel of light. In

⁵⁸ William Beckford, *op. cit.*, p. 246.

⁵⁹ Subvoce "Iblis" en Massimo Izzi, *Diccionario de los monstruos*, p. 243.

his hand, which thunder had blasted, he swayed the iron spectre that causes the monster Ouranbad, the afrits, and all the powers of the abyss to tremble.⁶⁰

Esta es la entidad a la cual le han vendido su descanso eterno e, igual que Dante, Beckford ubica en el infierno a sus favoritos. Dante colocó a los maestros de la edad clásica en el infierno porque la cosmogonía de la cual depende su obra no podía aceptar en el paraíso a ningún mortal que hubiese nacido en la era precristiana y profesado otras religiones. Sin embargo, no se resignó a que sufrieran tormentos indecibles, así que los coloca en un limbo privilegiado donde al menos no sufren como el resto de los pecadores. De igual manera Beckford, aunque no puede salvar a sus protagonistas, los coloca en un limbo en donde lamentarán sus errores; pero Catharis, cuya hambre de conocimiento ocultista es insaciable, pasa inmediatamente a conocer y padecer la peor de las torturas.

Relacionando lo anterior con los aspectos comentados al citar otras novelas, vemos que en *Vathek* el castillo medieval oscuro es sustituido por el palacio oriental cuyos excesos ornamentales, junto con los excesos de todo tipo de los que lo habitan, hacen que el espacio cumpla el mismo papel simbólico que cumplía en los otros textos. Conserva el recurso de ubicar la historia en un tiempo y espacios lejanos para un público inglés o europeo en general, como lo había hecho Waipole, y no escatima en la puesta en escena de atrocidades y necrofilias a la manera de Lewis. Vuelve al tema de la ambición de poder y conocimiento, utilizando el motivo del pacto con el demonio. Así *Vathek* es una mezcla de tirano hedonista y Fausto caricaturizado, coherente con el tono

lúdico de la primera parte de la novela. Aunque al final haya un intento de restablecer el orden con el castigo para aquellos que no supieron controlar sus pasiones y se dejaron llevar por una curiosidad ciega ‘which would transgress those bounds the wisdom of the Creator has proscribed to human knowledge’⁶¹, lo que prevalece es la deslumbrante descripción del espacio, los rituales oscuros, la exploración de la naturaleza humana y sus laberintos más sofisticados.

Lo sobrenatural en este texto es un agente externo que irrumpe en la vida del protagonista y le trae la desgracia, pero encuentra complicidad en una naturaleza humana proclive al desenfreno; es decir, no hay una idea de destino que disculpe la conducta de los personajes. Tampoco hay justificación alguna para la presencia de lo fantástico, todo el texto está construido sobre el mismo principio de los cuentos de hadas occidentales y los cuentos orientales: lo inexplicable permanece como tal, la riqueza y hasta locuacidad con que Beckford crea atmósferas que huelen a mirra y le da a las páginas la textura de la seda, hacen que la novela sea una rara joya del género y una prueba de la influencia del relato oriental y el cuento de hadas en el mismo.

Entre los románticos que leyeron y admiraron la obra de Beckford no sólo se encuentra Byron, sino también los Shelley, quienes lo leyeron en 1815 y, como lo indica Praz ‘could not miss the hint at Vathek’s “insolent desire to penetrate the secrets of heaven” ’⁶²

⁶⁰ William Beckford, *op. cit.*, p. 246

⁶¹ *Ibid.* p. 254.

⁶² Mario Praz, *op. cit.*, p. 26.

Es precisamente una histórica reunión de estos escritores románticos ingleses la que dio origen al texto que a continuación comentaremos. Fue a las orillas del lago en Ginebra, en junio de 1816, cuando los Shelley -Percy y Mary- invitaron a su *Maison or Campagne Chapuis* a su vecino Lord Byron y su entonces acompañante y doctor John William Polidori. Tras la lectura de una colección de historias alemanas de fantasmas titulada *Fantasmagoriana*, los asistentes acordaron escribir cada uno una historia similar para deleite del grupo. Varios días después, Mary Shelley encontró la inspiración en una pesadilla en la cual “vio” a un pálido estudiante de las artes ocultas creando al horrible fantasma de un hombre. De esta fuente nació *Frankenstein*, para convertirse en uno de los hitos de la literatura gótica y el cine que en ella se inspira.

La novela, publicada en 1818 y cuyo título completo es *Frankenstein or The Modern Prometheus*, es otra vez la historia de un personaje intrépido que quiere ir más allá de los límites humanos del conocimiento y encontrar la fórmula de la inmortalidad. Desde ahí entramos ya en terrenos filosóficos en los que se recrean primero, tomado de *Las metamorfosis*, de Ovidio, el mito de Prometeo buscando el fuego vital para los hombres; en segundo lugar, la figura y mito de Fausto y todos los textos góticos que han adaptado su historia y, por último, el tema de la soledad del desterrado, con una adaptación de la figura del ángel caído de *Paradise Lost*, de John Milton. Lo anterior insertado por Mary Shelley (1797-1851) en el contexto de la polémica sobre el galvanismo entonces en voga, teoría en la cual había sido iniciada por su padre, William Godwin (1756-1836), reconocido filósofo y escritor radical de la época.

Por galvanismo se entiende la rama de la física que estudiaba la electricidad desarrollada por el contacto de dos metales diferentes, generalmente el cobre y el cinc, con un líquido interpuesto; y la propiedad de producir, mediante corrientes eléctricas, movimientos en los nervios y músculos de animales vivos o muertos.⁶³ Es utilizando esta teoría como Shelley provee un marco científico para su historia en la que un joven estudiante de medicina, frustrado por la impotencia de los galenos ante la muerte de sus pacientes y la impotencia propia ante la muerte de su madre, decide experimentar con la creación de un ser humano, constituido por miembros de distintos cadáveres, al cual le infunde corrientes eléctricas para volverlo a la vida. Esta vez Fausto no quiere la inmortalidad para sí mismo, busca un bien común, pero de todas formas tendrá que pagar por la osadía de jugar a ser Dios

El personaje en cuestión es Victor Frankenstein, héroe-villano de nobles sentimientos pero naturaleza impulsiva que no le permite detenerse a pensar en las consecuencias sociales y metafísicas de su proyecto creador. Horrorizado ante la criatura de la cual es padre, evade su realidad creyendo que de la misma manera logrará que desaparezca el ser que ha “dado a luz” en su laboratorio. Como Macbeth, quisiera que sus deseos nunca se hubieran vuelto realidad, y abandona tanto sus experimentos como al producto de los mismos, incapaz de controlar lo que inició. Pero la vida lo confronta con su error, producto de un libre albedrío ejercido en contra de las leyes de la

⁶³ Cfr. subvoce “galvanismo” en *Diccionario de la lengua española*

naturaleza. Como Ambrosio en *The Monk*, el personaje queda atrapado en su propia telaraña.

En términos de complejidad estructural, habíamos visto que Walpole escribe un prefacio para su novela, en el que pretende “justificarla” como la traducción de un manuscrito antiguo. Después Radcliffe, en *The Italian*, inserta la historia de Schedoni dentro de la de un grupo de turistas ingleses que viajan por Italia. Ahora Shelley elabora una estructura de “cajas chinas”, en la cual la historia de la criatura y la confrontación con su padre queda dentro de la de Frankenstein, a la vez incluida en la historia de Robert Walton, un ambicioso y joven capitán que viaja al polo norte para explorar tierras nunca antes pisadas por el hombre. Este último marco narrativo se presenta en forma epistolar y el personaje es paralelo al protagonista en sus afanes, de ahí que se convierta en el primer narratario a quien las advertencias de Frankenstein van dirigidas

Pero la criatura o monstruo, como lo llama su creador, es también un personaje gótico que puede ser considerado héroe y villano a la vez. Su aspecto físico, desagradable y grotesco, imposibilita su integración social y, al verse rechazado por la humanidad, se convierte en asesino. Para la construcción de la psicología de la criatura, Shelley se apoya en una de las tesis centrales de la filosofía de Rousseau, expresada en obras como *Emilio* y *Segundo Discurso*. Para Rousseau el hombre es bueno por naturaleza, ha nacido libre, pero es encadenado y corrompido por la sociedad. La creación de Víctor Frankenstein es un “noble salvaje”, un ser inocente atrapado en un cuerpo que los otros consideran malvado

El contacto con el conocimiento y la sociedad (representada en los Delaceys) conducen al monstruo a una conciencia de su soledad, al reconocimiento de una condición de *outcast* o desterrado aún peor que la del ángel caído de *Paradise Lost*. “The fallen angel becomes a malignant devil. Yet even that enemy of God and man had friends and associates in his desolation; I am alone.” Es entonces cuando decide convertirse en enemigo de la humanidad, sobre todo en enemigo de su creador, quien lo ha condenado al destierro y es, al mismo tiempo, el único que puede darle un sentido de identidad. La tragedia de la criatura es la de un ser dividido, su condición contradictoria recuerda a la de otros personajes góticos como Beatriz en “*Rapaccini’s Daughter*” de Nathaniel Hawthorne o la situación de Winzy, un inmortal por accidente, en “*The Mortal Immortal*” de la propia Mary Shelley. La única posibilidad de reparar su naturaleza escindida se encuentra en la vuelta a los orígenes, la búsqueda de la identidad que es otro rasgo común a los héroes-villanos góticos y que, en el caso de la criatura, quien por su vacío de identidad no tiene un nombre, sólo se consumará en el reencuentro con el padre. El propio Frankenstein y la criatura son, a la vez, como dos mitades de un mismo personaje: Víctor, representante del lado racional y científico, mientras la criatura se convierte en la encarnación literal de sus deseos, la personificación cruel del lado irracional o instintivo del protagonista:

Victor Frankenstein is explicitly described as a man with originally benevolent impulses and great potentiality for good. His striving for a more than human greatness destroys the warmth of his humanity, and gradually he becomes totally involved with the monster which objectifies all his own inadequacies. Their final, mad chase to the north reflects literally their abandonment of society and their total

absorption with their mutual self.⁶⁴

Podríamos decir que hay en el texto una cadena de *doppelgängers* que incluiría también a Walton como representación del joven Víctor y hasta la nonata compañera de la criatura, que el monstruo vislumbra como una posibilidad de completarse.

En cuanto a la creación de atmósfera, en *Frankenstein* abunda la descripción de una naturaleza agreste y voluble como los sentimientos de los personajes, a la manera del típico paisaje romántico. Por otro lado, están los elementos específicamente góticos como el laboratorio del científico en el recinto de una universidad que data de la Edad Media, laboratorio en el que el personaje se aísla del resto del mundo, como las heroínas estaban aisladas en una ala de un castillo u otros protagonista en una mazmorra o cárcel de la Inquisición. En este espacio se llevan a cabo experimentos “prohibidos” que tienen consecuencias funestas, es el lugar cerrado en el que el protagonista da rienda suelta a sus obsesiones y se convierte en metáfora de su mente, donde pueden ocurrir cosas que fuera serían condenadas. El laboratorio de Víctor Frankenstein nos recuerda al del Doctor Fausto en la obra de Goethe y, en general, la figura del “metaphysical doctor” o alquimista está representada en el profesor que hereda a Frankenstein sus diarios, en los que había registrado paso a paso sus experimentos en la creación de un ser humano, y que es el tipo de científico en quien el propio Víctor se convierte. Este personaje ya ha pasado a formar parte de la parafernalia gótica, ejemplos de ello son Cornelius Agrippa en *The Mortal Immortal* de Mary Shelley o Van Helsing en *Dracula* de Bram Stoker. El doctor que no se resigna a los límites de lo racional y busca en las artes ocultas

⁶⁴ Robert D. Hume, “Gothic Versus Romantic: a Reevaluation of the Gothic Novel”, p. 286

respuestas que su metodología científica no puede darle es siempre un personaje gótico por su marginalidad, se convierte en una especie de “brujo” de la comunidad y su aislamiento de la misma le permite cuestionar los principios, sobre todo religiosos, que la rigen, función primordial de la mejor literatura gótica.

Faltaría mencionar que la casa de la familia del protagonista también es un espacio aislado, rodeado de montañas, que se convierte en una ‘haunted house’ visitada por el monstruo. Como en las otras novelas, el espacio que el protagonista considera “seguro” resulta ser el primero donde el mal acecha.

Otro elemento gótico en la historia es el motivo del viaje, al que ya habíamos hecho referencia con anterioridad. Como en los cuentos folklóricos y muchos de los relatos y novelas góticos, este viaje hacia el “imantado centro del mal” representa una pérdida de la inocencia, una confrontación con los miedos y, en general, el lado oscuro del personaje, así como la posibilidad de encontrar o construir una identidad. En el caso de *Frankenstein* el viaje tiene varias facetas. Primero tenemos el viaje de Víctor a la universidad, que representa la primera ruptura con la casa materna. Es durante esta estancia cuando el monstruo es creado. Después está el viaje que realiza con su mejor amigo y que concluye solo en Irlanda (sustituto de tierra exótica mediterránea), donde instala otro laboratorio para crear a la compañera del monstruo. Este episodio termina con la destrucción de la nueva criatura antes de infundirle vida, muerte que provoca la furia del monstruo, quien lo había seguido en todo su recorrido y cobra su venganza privando de la vida al amigo de Víctor. Una vez más, al tratar de dar vida por vías

prohibidas, lo único que se engendra es la destrucción. Y la última etapa del viaje es la desquiciada persecución de la criatura hacia el polo norte, confin de la tierra y metáfora del alcanzar los límites de la personalidad, incluso, una representación simbólica del infierno.⁶⁵ Es en esta parte del viaje cuando se establece un juego psicológico entre el protagonista y el antagonista, quienes en realidad son dos caras de un mismo ser. La criatura no se deja alcanzar, pero cuida que su perseguidor no desista en el intento. Al final, cuando Victor ha muerto, sabemos que la criatura buscaba la posibilidad de que ambos, aún como enemigos, pudieran vivir en ese lugar aislado, como único espacio donde dos seres, ya condenados a vivir fuera del mundo, podían habitar. Y sólo en la muerte se pueden conciliar las dos mitades del ser atormentado y escindido. De ahí la sugerida inmolación de la criatura y su creador con la que cierra la novela.

I shall collect my funeral pile, and consume to ashes this miserable frame, that its remains may afford no light to any curious and unhallowed wretch, who would create such another as I have been. I shall die. I shall no longer feel the agonies which now consume me, or be the prey of feelings unsatisfied, yet unquenched. He is dead who called me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish.⁶⁶

La visión del ser humano que prevalece en la obra es la de un ser originalmente libre que se convierte en Prometeo encadenado, un ser atormentado por los errores del pasado y, sobre todo, una criatura dividida en un eterno conflicto entre su mente y sus

⁶⁵ No es del todo inusual que en la tradición medieval cristiana se represente al centro del infierno como un lugar helado, véase, por ejemplo, el último capítulo de la primera parte de la Divina Comedia. También durante los primeros siglos de la Edad Media, en algunas sagas germanas, al morir los héroes se les coloca en barcas que se incendian y se espera que dichas barcas se dirijan hacia las tierras desiertas del norte, lugar a donde van los muertos.

pasiones. El hombre vive tratando de encontrar su identidad, para descubriría sólo al término de su existencia, en la muerte. Pero, como ya lo habíamos observado, la literatura gótica no se caracteriza por tener finales consoladores, todo lo contrario, su naturaleza es trasgresora, busca sacudir al lector trayendo a la superficie todo aquello que los códigos sociales y religiosos pretenden enterrar para crear la apariencia de un mundo ordenado y seguro

Desde el punto de vista de la teoría literaria feminista, se han propuesto distintas lecturas de *Frankenstein* en torno a la idea de un mito de fertilidad que tiene que ver con lo que autoras como Elaine Showalter llaman el “gótico femenino”, pero ésta es un tema cuyo comentario reservaremos para el capítulo dedicado a la cuentística de Guadalupe Dueñas y Angela Carter. Por el momento, baste con apuntar que *Frankenstein* es una novela gótica porque se desarrolla en un ambiente de oscuridad externa e interna, porque hay referencias a ideas medievales sobre el conocimiento y sus límites, la presencia de un pasado que persigue a los personajes y porque, en general, logra despertar en el lector sentimientos de terror y horror, en este caso, sin la aparente presencia de lo sobrenatural.

Si comparamos esto último con la posición de Ann Radcliffe frente al uso de recursos fantásticos, vemos que autoras ambas evitan recurrir a lo sobrenatural como explicación última de los acontecimientos. Sin embargo, hay una diferencia de intención: mientras Radcliffe provee explicaciones de corte racional que pretenden denunciar la

⁶⁶ Mary Shelley, *Frankenstein*, p. 214.

ignorancia y el fanatismo religioso que prevalecía en ciertas sociedades y clases sociales, Shelley da un marco científico o pseudocientífico cuyo trasfondo filosófico es una genuina preocupación de la autora, además de una preocupación de la época. Ya en el siglo XVIII se había experimentado con la creación de autómatas en los cuales pudieran observarse la circulación de la sangre y el funcionamiento de los músculos. Y en el terreno literario, Goethe se había adelantado a Shelley con la creación del Homúnculo en la segunda parte de *Fausto*. A lo que me refiero es que Shelley sí coquetea con la posibilidad de que el hombre vaya más allá de los límites de la lógica racional y logre descubrir el origen de la vida e incluso la manera de reproducirla, aunque ello no sea moralmente correcto. La novela es, entre otras cosas, apasionante por la profundidad con que la autora aborda el tema antes mencionado, de ahí que hasta la fecha, en las discusiones sobre la ingeniería genética se siga mencionando la palabra *Frankenstein* como una referencia obligada, que puede ser fascinante o aterradora.

Pero falta, según lo prometido, hacer alusión a la obra que el mismo André Breton llamó "el canto de cisne de la novela negra". Me refiero a *Melmoth the Wanderer*, de Charles Robert Maturin (1782-1824). Este novelista y dramaturgo irlandés mostró desde la publicación de su primera obra, con el seudónimo de Dennis Jasper Murphy, *The Fatal Revenge, or The Family of Montorso* (1807), una fascinación innegable por el misterio, el terror y todas las posibilidades ofrecidas por el género gótico. Lo más destacado de su producción dramática fue la tragedia titulada *Bertram*, puesta en escena en 1816, bajo el auspicio de Sir Walter Scott y Lord Byron. Pero su obra más reconocida fue *Melmoth the Wanderer*, publicada en 1820, la cual distintos críticos consideraron el "broche de

oro" que cerraba el ciclo de la novela gótica. Como lo señalé al inicio de este capítulo, no estoy de acuerdo con dicha periodización si ello implica aceptar que la novela gótica fue una forma literaria originada en 1764 que llega a su fin en 1820, con la mencionada obra de Maturin. Todo el trabajo realizado en esta tesis está orientado a la demostración del hecho de que el género gótico sigue vivo, que tras una serie de transformaciones sigue siendo el favorito de grandes cuentistas y novelistas del siglo XX, lo mismo que de importantes creadores del arte filmico, y la capacidad de convocatoria que ha demostrado tener entre los lectores y los espectadores de distintas partes del mundo ha hecho que la crítica especializada se plantee su estudio sistemático en los últimos años de nuestro siglo. Sin embargo, estoy de acuerdo en que *Melmoth the Wanderer* cierra una etapa, un ciclo al que he llamado el "gótico temprano", porque esta obra resume una serie de preocupaciones de orden tanto literario como metafísico y social comunes a los mejores representantes de lo que para entonces ya se conocía como una escuela literaria del terror. Podríamos decir que a partir de 1820 quedan claramente establecidos los "requisitos" indispensables para crear una obra que pudiera llamarse gótica y que, de ahí en adelante, los escritores deciden si se apegan al canon más ortodoxo de lo gótico o lo recrean, adaptándolo a las nuevas circunstancias históricas y geográficas en las que están inmersos, como sería el caso de escritores norteamericanos como Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne o, con un espíritu aún más innovador y localista, los creadores, también en territorio estadounidense, del "gótico sureño", entre los que se encuentran escritores tan destacados como William Faulkner y Carson McCullers.

La última década del siglo XVIII fue testigo del auge de la novela gótica, y los estilos de Radcliffe y Lewis, lo mismo que la resurgida obra de Walpole, dieron origen a una serie de imitadores de calidad muy inferior, escritores improvisados que creyeron que con explotar los efectos macabros que los grandes góticos habían vuelto permisibles era suficiente para hacer literatura. La obra que salvó al género del desprestigio en el que empezaba a caer fue, como ya lo mencionamos, *Frankenstein* de Mary Shelley, y dos años después, *Melmoth the Wanderer*. Maturin escribió con plena conciencia de que su obra sería sacada a la luz bajo el imperio de Lewis y Radcliffe. Y si hubo un conocedor de todo lo que se había hecho con el estilo gótico hasta sus días, no sólo en Inglaterra sino en Alemania y Francia, fue precisamente Charles Robert Maturin. Su novela es un monumento a la intertextualidad, no sólo por los epígrafes que anteceden a cada capítulo, entre los que se encuentran referencias lo mismo a clásicos griegos y latinos que a clásicos ingleses como Shakespeare (favorito de los góticos), sino también por las múltiples referencias y citas de textos literarios de sus contemporáneos.

La novela de Maturin se inicia con la historia de John Melmoth, un huérfano que ha cursado, con grandes penurias económicas, sus estudios en el Trinity College de Dublín. En el otoño de 1816 es llamado para asistir a un tío moribundo, quien representa su única esperanza de adquirir solvencia económica. Al igual que en el texto de Shelley, el tiempo de la historia es la época del autor. Y lo mismo que otros autores góticos, ubica la acción fuera del territorio estrictamente inglés. Al inicio del texto se trata de Irlanda, tierra considerada propicia para el desarrollo de una historia de terror por las muchas leyendas que nutren su folklore, el carácter supersticioso atribuido a sus pobladores, lo

mismo que su filiación a la práctica religiosa católica, lo cual los convierte en equivalentes de los fanáticos italianos o españoles de las novelas góticas que hemos comentado. Lo anterior queda magistralmente encarnado en el personaje de Biddy Brannigan, "una sibila marchita que prolongaba su escuálida existencia ejerciendo sus artes en los temores, ignorancia y sufrimientos de seres tan miserables como ella."⁶⁷

Utilizando el motivo del viaje del héroe hacia el lugar encantado y haciendo una recreación del tradicional castillo gótico, la primera parte de la historia narra el viaje de John hacia la casa de su tío, la mansión ancestral de los Melmoth, y los sentimientos que la situación despierta en él: "A medida que el carruaje se iba acercando a Lodge -así se llamaba la vieja mansión de los Melmoth- sentía John el corazón más oprimido."⁶⁸ Como en el caso de Emily, la heroína de Radcliffe, su desasosiego aumenta ante la visión del edificio y sus alrededores:

Mientras avanzaba John lentamente por el embarrado camino que un día fuera paseo, iba descubriendo, a la dudosa luz del atardecer otoñal, signos de creciente desolación desde la última vez que había visitado el lugar..., signos que la penuria había agravado y convertido en clara miseria. No había valla ni seto alrededor de la propiedad: un muro de piedras sueltas, sin mortero, en cuyos numerosos boquetes crecían la aliaga o el espino, ocupaba su lugar. (.)

La casa propiamente dicha se recortaba aún vigorosamente en la oscuridad del cielo nocturno; pues no había pabellones, dependencias, arbustos ni árboles que la ocultaran o la protegieran, y suavizaran la

⁶⁷ Charles R. Maturin, *Melmoth el errabundo*. V.1, p. 37. (Utilizo en este caso una traducción de la novela al español porque me fue imposible tener acceso al original. Afortunadamente el trabajo de traducción realizado por Francisco Torres Oliver es bueno y se trata también de una edición cuidada)

⁶⁸ *Ibid.* p. 33.

severidad de su silueta.⁶⁹

El deterioro del edificio es, como en todo texto gótico, una representación de lo que para los autores era la decadencia de lo medieval y sus formas, lo cual incluye una metáfora del deterioro espiritual de los Melmoth, ligados a la mansión familiar, como muchos personajes góticos, por una idea medieval del linaje. Se trata, nuevamente, de un lugar aislado y oscuro que se convertirá en una prisión que, en este caso, podríamos llamar metafísica, ya que el propio errabundo, ancestro de John, aun con todos los poderes mágicos o sobrenaturales que le han sido concedidos, tiene que volver a la casa familiar para morir tras ciento cincuenta años de existencia en la tierra.

Además de una propiedad en ruinas, John hereda de su tío, estereotipo del avaro, un cuadro de un ancestro de mirada encendida y penetrante, junto con un antiguo manuscrito, los cuales tiene la misión de destruir. Del retrato sabemos que "representaba a un hombre de edad mediana. No había nada notable en su ropa o en su semblante; pero sus ojos, le dio la impresión, tenían esa mirada que uno desearía no haber visto jamás, y que comprende que no podrá olvidar ya nunca."⁷⁰ Durante los últimos minutos de agonía del tío, John cree ver entrar en la habitación a la figura del retrato, lo cual le parece, en primera instancia, absurdo, ya que el cuadro tiene una inscripción que dice "Jno. Melmoth, anno 1646."⁷¹ Pero la lectura del manuscrito, antes de ser destruido, le revela algunas pistas sobre la misteriosa existencia de un ancestro, ligada a secretos terribles. Con gran habilidad, el narrador omnisciente indica que el manuscrito estaba muy

⁶⁹ *Ibid.* pp. 35-36.

⁷⁰ *Ibid.* p. 50

destruido por el paso del tiempo y esto no le permitió al joven estudiante (ni al lector) descubrir la historia del misterioso Melmoth en su totalidad. Pero como ya era presa de la curiosidad, inicia una serie de indagaciones sobre la historia familiar que no se verán satisfechas hasta la llegada, a la casa de los Melmoth, de un viajero español quien, junto con su propia historia, le revelará la de Melmoth el errabundo y la de muchos otros que se vieron asediados por el maléfico personaje.

Con lo anterior nos damos cuenta de que, además de un gran manejo del suspenso, esta novela también adopta la estructura del *Frankenstein* de Mary Shelley, a la que habíamos llamado una estructura de "cajas chinas", es decir, que la historia de John Melmoth sirve como un marco principal en el cual se inserta el relato del español, dentro del cual aparece la historia de los indios, que contiene a su vez a la de la familia de Guzmán, dentro de la cual se encuentra la historia de los amantes. La variedad de los textos que constituyen la novela le brinda a la misma la posibilidad de jugar con distintas voces narrativas, así como una movilidad temporal y espacial sorprendente; permite la inclusión de distintos escenarios como el de un Madrid muy parecido al de *The Monk*, o la creación de una isla de la India, que constata la influencia de *Vathek*. Pero, como en el resto de la literatura gótica, no se trata de un mero toque de exotismo, sino de una oportunidad para hacer una recreación y una crítica severa de distintas visiones del mundo que el autor considera dominadas por el fanatismo religioso. El elemento unificador de todos estos relatos es el errabundo, quien por sus atributos sobrenaturales está presente en todas las historias y se convierte en el protagonista de la novela

⁷¹ *Ibid* p 51.

Como personaje, el errabundo Melmoth es una recreación del Doctor Fausto, figura que, como ya mencionamos anteriormente, también ejerció una gran influencia en las obras de Matthew Lewis y Mary Shelley.

El mito del hombre que busca poder terrenal a costa de venderle su alma al demonio es más antiguo que el personaje de Fausto, cuyo referente histórico fue un filósofo alemán de principios del siglo XVI que se preciaba de ser conocedor de las artes mágicas. El material reunido en el *Faustbuch* (*Faustbook*) alemán es utilizado por el dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564-93) en su *Tragical History of Doctor Faustus* para crear una obra que conserva elementos de las "morality plays" medievales, pero con un tratamiento renacentista: "the conflict of choice is made convincing as it would not have been in a medieval play, and the psychology, not only of Faustus but of Mephistophilis, is presented with moving insight".⁷² Pero es el Fausto de Wolfgang Goethe, cuya primera parte había sido publicada en 1808, el que ejercerá una gran influencia sobre la novela de Charles Robert Maturin. En la versión del mito que Goethe elabora, Fausto no es sólo un símbolo de la arrogancia humana eternamente condenada por preferir el conocimiento terrenal al sagrado, sino que se convierte en un mito del hombre moderno cuya lucha es "between the cynicism of those who deny that there is goodness in the search for goodness, and the dedication of those who make the search".⁷³ El otro elemento interesante es que el Mefistófeles de Goethe deja de ser sólo

⁷² Subvoce "Doctor Faustus" en *Guide to English Literature*.

⁷³ Subvoce "Faust" en *Guide to English Literature*.

un espíritu atormentado para convertirse en un espíritu de negación, es decir, uno que se rehúsa a admitir la realidad de ningún valor humano o espiritual.

Hacia el final del segundo volumen de la novela, dentro de la historia de los amantes, nos enteramos de cómo inició la perdición del errabundo:

El clérigo confesó a Elinor que había conocido al irlandés, llamado Melmoth, cuya multivaria erudición, profundo intelecto e intensa apetencia de información, le habían llegado a interesar tan hondamente que nació entre ambos una gran amistad. Al comenzar las turbulencias políticas en Inglaterra, el clérigo se había visto obligado a buscar refugio en Holanda, con la familia de su padre. Allí volvió a encontrarse con Melmoth, quien le propuso un viaje a Polonia; aceptó el ofrecimiento y se fueron a Polonia. El clérigo contó entonces muchas historias extraordinarias del doctor Dee y de Albert Alasco, el polaco aventurero, los cuales les acompañaron por Inglaterra y Polonia... Y añadió que sabía que su compañero Melmoth era irremisiblemente aficionado al estudio de ese arte que abominan justamente todos "los que pronuncian el nombre del Señor". El poder del navío intelectual era demasiado grande para los estrechos mares por los que costeara...anhelaba zarpar en un viaje de descubrimiento..., en otras palabras, Melmoth se unió a esos impostores, o cosa peor, que le prometieron el conocimiento del futuro, y poderes para influir en él, imponiéndole una condición inconfesable -una extraña expresión ensombreció su rostro mientras hablaba. Se recobró el clérigo, y añadió:- Desde ese momento, cesó nuestra relación. Desde entonces, le tuve por una persona entregada a desvaríos diabólicos, al poder del enemigo.⁷⁴

Es entonces cuando ese Melmoth comete el mismo error trágico del Fausto, y se convierte en el héroe-villano de toda novela gótica. Atormentado y condenado, el único

⁷⁴ Charles R. Maturin, *op. cit.* vol. 2, pp. 442-443.

conocimiento nuevo que parece haber adquirido es sobre cuán miserable es la existencia terrenal cuando se sabe que el alma está perdida para toda la eternidad. Pero según nos enteramos en otra parte de la novela, él podrá recuperar su alma si, antes de los ciento cincuenta años de vida que le fueron concedidos, logra seducir a otro humano para que venda la suya a cambio de algún favor terrenal. Alma por alma, engaño por engaño. Es así como Melmoth se convierte en el errabundo, en un tentador que va recorriendo distintos países en los que busca a seres desesperados, en situaciones límite que los harían propensos a aceptar cualquier oferta. Y así aparece el español que obligado a la vida monástica por la superstición e ignorancia de sus padres, como la Agnes de *The Italian*, sufre incontables torturas físicas y psicológicas ejecutadas por el prior de un monasterio ex-jesuita y por los inquisidores; o la bella Immalee, la niña salvaje rescatada de una isla cercana a la India, quien una vez restituida a su familia en España, es sometida a todos los rigores propios de la educación de una doncella de su época, lo que hace de su existencia un tormento insoportable... en fin, todos los personajes son colocados en situaciones en las que parece que la única salida posible es aceptar la propuesta de Melmoth, pero ninguno finalmente lo hace. El plazo se vence y el errabundo se presenta en la antigua casa de los Melmoth, donde está siendo narrada su historia, para completarla él mismo y enfrentar su hora fatal.

Lo más interesante de este personaje es que Maturin logra fusionar en él al Fausto y al Mefistófeles de Goethe, el seducido se convierte en seductor de almas y, como el agente diabólico de Goethe, en un espíritu de negación. Lo desesperado de su situación y lo prolongado de su existencia en la tierra le brindan un conocimiento de las

miserias humanas que lo convierte en el crítico más despiadado de la especie. El discurso de este personaje lleva a cabo un desmantelamiento de las instituciones, principalmente de las religiosas, del que no se salva casi ningún practicante de ningún credo. Y el tono socarrón que muchas veces se da el lujo de utilizar queda justificado, junto con el resto de sus juicios, por el hecho de que se trata de un discurso apropiado para un alma condenada, como queda irónicamente aclarado en una de las notas del autor:

Como, a manera de crítica a la vez falsa e injusta, se han considerado los peores sentimientos de mis personajes (desde los desvarios de Bertram a las blasfemias de Cardonneau) como míos propios, me veo en la obligación de abusar aquí de la paciencia del lector para asegurarle que los sentimientos atribuidos al desconocido son diametralmente opuestos a los míos, y que los he puesto intencionadamente en boca de un agente del enemigo de la humanidad. (N del A.)⁷⁵

La cita anterior es un ejemplo de los muchos juegos literarios que Maturin incluye en su texto pero, continuando con el análisis del personaje como héroe-villano, se trata nuevamente de una figura redonda que, aún siendo un agente del mal, conserva ciertos rasgos luminosos que lo hacen un "demonio" poco común. Esto se constata en su relación con la joven Immalee quien, habiéndose criado lejos de toda sociedad, desconoce la existencia del mal y se enamora del errabundo por ser el primer hombre con el que tiene contacto. La mirada centelleante que al resto de los humanos inspira pavor es para ella sólo una característica más del visitante quien, conmovido por los muestras de afecto del único ser humano bondadoso que ha encontrado en la tierra, no puede evitar enamorarse también. Lo anterior da origen a una lucha interna en el personaje que

se debate entre los sentimientos que no puede controlar y son opuestos a su misión de condenar a Immalee. Incluso se le aparece al padre de la doncella para advertirle que su hija está en peligro, pero este último prefiere atender sus asuntos comerciales que poner atención al mensaje, es decir que, finalmente, es la ambición del padre la que provoca la desgracia en la vida de la joven, y no tanto las acechanzas de Melmoth. Pero la aparición de ciertos sentimientos nobles que suavizan la figura del errabundo no es suficiente para salvarlo. El final de la novela deja claro que Melmoth es condenado por el resto de la eternidad, al igual que los demás personajes representantes del mal o alguna forma de destrucción en las novelas que hemos analizado. Aunque todo buen texto gótico es altamente trasgresor porque violenta una serie de códigos religiosos y sociales establecidos por una comunidad dada, si los juzgamos desde nuestra perspectiva de lectores del siglo XX, los finales de todas estas obras las reconcilian, en última instancia, con muchos de los valores establecidos de la época, es decir, los corruptos pagan un precio muy alto por los crímenes que cometieron, se hace justicia y eso restablece el orden que había sido alterado. Lo anterior no anula el hecho de que, entre las primeras y las últimas páginas de sus novelas, los autores no desperdician la oportunidad de hacer una crítica severa de todo lo que consideran nauseabundo en su sociedad: la denuncia está hecha, sólo que en el último instante, ya sea por convicciones propias o temor a la censura, parecen dar marcha atrás, solucionan el conflicto recurriendo a algunos de los valores que habían cuestionado. No obstante, la manera como se asomaron al precipicio y le recordaron a los lectores la cercana presencia del mismo, fue suficiente para despertar el escándalo. Tendremos, sin embargo, que esperar hasta nuestro siglo para

⁷⁵ *Ibid* p. 109.

encontrarnos con textos como los de Angela Carter, en los que los "villanos" gozan de una impunidad que los hace doblemente transgresores y la visión del mundo que prevalece es mucho más desoladora.

De cualquier forma, *Melmoth el errabundo* merece ser reconocida como una gran obra porque siendo un ambicioso proyecto literario, el autor logra mantener el suspenso a lo largo de sus casi mil páginas, consigue integrar varias historias sin dejar ningún cabo suelto; construye personajes complejos y bien acabados, cuyos conflictos permiten el cuestionamiento de conceptos establecidos como verdades absolutas. A lo largo de sus distintos capítulos, hace gala de una variedad de recursos literarios sorprendente: lo mismo le rinde homenaje al estilo descriptivo de Radcliffe, que utiliza los elementos sobrenaturales a la manera de Walpole o lo macabro como lo hizo Lewis. Juega con diversas ambientaciones que van desde la más estricta oscuridad gótica hasta el exotismo que nos recuerda la influencia de los relatos orientales en el género, lo cual probablemente llegó hasta él vía la obra de Beckford. Hace una recreación de mitos occidentales como el de la leyenda de Fausto, que ya otros autores góticos como Mary Shelley habían utilizado, demostrando que, en manos de un buen escritor, no hay historias gastadas. En fin, son muchas las razones por las que podemos considerar a esta novela una buena obra literaria en general y un texto gótico que resume magistralmente todo lo que los creadores del género habían propuesto hasta antes de la aparición de *Melmoth el errabundo*

Y cuando en el párrafo anterior hablo de lo que los creadores del género gótico propusieron, me refiero a las novelas publicadas entre 1764 y 1820 por Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, William Beckford, Mary Shelley y Charles Robert Maturin, las cuales hemos analizado a lo largo de este capítulo. Estoy consciente de que quedaron elementos de las mismas por comentar, ya que son, en su mayoría, obras complejas que permiten ser estudiadas desde distintas perspectivas. Pero la lectura que aquí nos interesaba era aquella a partir de la cual pudiéramos elaborar una definición de la literatura gótica, lo mismo que una historia del género, siguiendo el orden cronológico en el que fueron publicadas las principales novelas que lo constituyeron. Como toda categoría literaria, ésta debe ser lo suficientemente general para poder ser aplicada a diversos textos, sin dejar de lado las particularidades de cada autor. Traté de destacar las contribuciones individuales y el uso que cada escritor hizo de los recursos que sus antecesores habían utilizado para demostrar cómo, novela tras novela, se redefinía al género o, mejor dicho, se ensanchaban sus posibilidades.

A manera de conclusión, podemos decir que las obras estudiadas pertenecen a la literatura gótica temprana que nació a mediados del siglo XVIII con la intención de transgredir los cánones literarios prevaletentes, es decir, los neoclásicos; así como códigos religiosos o sociales dominantes. Ello la convirtió en una de las literaturas prerrománticas, caracterizada por una vuelta a lo medieval, ya fuera para criticarlo como un momento oscuro y supersticioso de la historia o para confesar una fascinación por su estética: ‘a deliberate hybrid of the ancient and the modern, of history and fiction.’⁷⁶

⁷⁶ Victor Sage, Preface to *The Gothick Novel*, p. 9.

Originalmente defendía una visión protestante del mundo que poco a poco se fue abandonando, sin renunciar a una preocupación por los postulados religiosos en general o por la discusión de temas de orden metafísico en los que siempre se aborda la cuestión de la inmortalidad y lo sobrenatural, ya sea para aceptar su existencia o rechazarla

Es una literatura que siempre busca provocar el terror, aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror y, al compartir terreno común con la literatura fantástica y los cuentos y leyendas del folklore europeo, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etc.

En otras ocasiones prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes fantásticos, siempre se sumerge en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite: en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchos de los textos góticos del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos, que sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.

Como ocurre la mayoría de las veces, toda nueva corriente estética trata de romper con los preceptos de la o las anteriores y, queriendo abolir cánones, construye otro nuevo. Aun así, el “canon” de lo gótico ha demostrado que, coherente con sus principios transgresores, sigue siendo flexible, se adapta a nuevas necesidades literarias, sociales o históricas sin perder sus rasgos esenciales. Es por eso que, en esta tesis, hablamos de la literatura gótica como un género vivo y en constante transformación. La variedad de recursos literarios y preocupaciones de orden filosófico o social que hemos comentado en las novelas que pertenecen al gótico temprano demuestra que, aún en sus inicios, era un género rico que podía ser explotado con intenciones variadas y en tonos diversos.

Finalmente, me parece que la respuesta favorable que el género ha tenido a través de los siglos en un gran número de lectores se debe a que es una literatura que puede satisfacer a distintos tipos de lectores a la vez. Aquellos que gustan de lo macabro y sensacionalista encontrarán mucho en qué deleitarse con la parafernalia más clásica del género: los castillos con corredores subterráneos, las ruinas visitadas por espíritus malignos, los antepasados que salen de sus cuadros para sorprender a personajes distraídos, las tormentas y relámpagos de media noche, etc. Pero los lectores que buscan una exploración de lo irracional más exquisita o que profesan una predilección por el análisis de temas de orden metafísico como la existencia del espíritu o el bien y mal como categorías relativas, también pueden encontrar mucha tela de donde cortar en los textos góticos de los últimos dos siglos y medio. Y esto hace la gran diferencia entre el texto *bestseller* de terror que sólo busca eso, provocar la visceral reacción de terror u horror

en el lector y la literatura gótica, que siempre tendrá, como toda buena literatura, varios niveles de lectura.

Con deliberada intención evité mencionar en este capítulo a una de las ramas más conocidas de la literatura gótica la vampírica. Lo hice, en primer lugar, porque muchas veces suelen reducirse las posibilidades de lo gótico a lo vampírico, por ser ésta su faceta más conocida y tal vez la más explotada por otros lenguajes artísticos, como el cinematográfico. Pero la razón más importante fue de orden cronológico. La novela más destacada dentro de la tradición de la literatura de vampiros es *Drácula*, de Bram Stoker, la cual fue publicada en la última década del siglo XIX, por lo que queda fuera de lo que aquí hemos llamado el gótico temprano, que abarca el periodo entre 1764 y 1820. Sin embargo, por su calidad literaria y por la enorme influencia que ha ejercido en mucha de la literatura gótica del siglo XX, le dedicaremos el siguiente capítulo de este trabajo.

CAPÍTULO II.

LA LITERATURA VAMPÍRICA.

¿Cómo es que de la belleza he derivado
un tipo de fealdad... de la armonía de la
paz un símil de la pesadumbre?

Edgar Allan Poe

Tras la revisión del capítulo anterior, cualquier lector, sin ser necesariamente especialista en literatura gótica, se preguntará dónde quedó el vampiro, esa figura fascinante que suele ser la primera que viene a la mente cuando se piensa en historias de horror ubicadas en una Europa de castillos medievales decadentes con oscuros pasadizos subterráneos. Dada la popularidad de la figura, y porque la idea más generalizada de la literatura gótica suele reducirla de manera casi exclusiva a la literatura vampírica, es que decidí tratar el tema en un capítulo aparte. Esto me permitirá, en primer lugar, demostrar que el género es mucho más amplio de lo que algunas veces se cree y, en segundo término, concederle a las historias de vampiros la importancia que sin lugar a dudas tienen dentro del amplio espectro de la literatura gótica.

Aunque, como vimos en páginas anteriores, en las novelas fundadoras de lo que hemos llamado el gótico temprano el vampiro está ausente, eso no quiere decir que no formara parte del folklore europeo y el de muchos otros pueblos desde siglos atrás.

Como en el caso de las historias de fantasmas, las de vampiros aparecen también en las tradiciones de pueblos con creencias animistas, pero podríamos decir que se trata de la otra cara de la moneda mientras el fantasma es un *espíritu* que no pudiendo encontrar el descanso eterno ronda el mundo de los vivos, algunas veces para ajustar cuentas pendientes, otras para pedir ayuda y hallar el anhelado descanso, el vampiro es el ser que ha logrado la inmortalidad del *cuerpo*, materia vacía (razón por la cual su imagen no se refleja en los espejos) que no se resigna a que su existencia sea temporal y recurre al robo de la energía vital de otros seres. Pero ambas figuras son creadas a partir de una concepción escindida de la naturaleza humana.

Existe cierta confusión en cuanto al origen etimológico de la palabra, pero la mayor parte de las definiciones coinciden con la utilizada por Vicente Quirarte en *Sintaxis del vampiro*:

la palabra *vampiro* procede de la voz serbia *wampira* (*wam*= sangre, *pir*= monstruo), y designa al muerto que, de acuerdo con leyendas de la Europa Central, regresa a alimentarse con la sangre -y, según ciertas variantes, con la carne- de los seres que en vida estuvieron más próximos a él.¹

Con diversas máscaras, el principio vampírico aparece en culturas distintas desde épocas tan remotas como en el caso de las leyendas asirias, varios siglos antes de nuestra era. Según el *Diccionario ilustrado de los monstruos*, “los temas fundamentales que estructuran el mito del vampiro son el miedo a los muertos que regresan y la

¹ Vicente Quirarte, *Sintaxis del vampiro*. pp 23-24

creencia en el poder vital de la sangre”.² Si a estas últimas líneas le agregamos las ya citadas del ensayo de Quirarte, vemos que el mito está ligado, desde sus orígenes, a elementos canibalescos y a prácticas relacionadas con el incesto, rasgos que los escritores de literatura vampírica han trasladado al contexto del discurso literario.

Ahora bien, ¿cómo es que tiene lugar este “traslado” o adopción? Siguiendo las explicaciones del mismo Diccionario ilustrado de los monstruos, descubrimos que entre los siglos XVII y XVIII, en los países de Europa oriental (principalmente Alemania, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Rumania), se constató una auténtica “epidemia vampírica” que dio gran popularidad al tema, llegándose a debatir en sedes científicas. En el siglo siguiente, “el mito tenebroso del muerto que regresa para exigir a expensas de los vivos su derecho a la supervivencia, se pone de moda como tema de ambiente romántico, [siendo éste] particularmente sensible a los temas macabros y relacionados con cementerios.”³

El primer texto literario de aliento romántico que trabaja a la figura del vampiro es “La novia de Corinto”, escrito en 1797 por el famoso creador alemán Wolfgang von Goethe. El carácter transgresor del texto reside en el predominio de los elementos paganos sobre los cristianos, así como su predilección por lo monstruoso o sobrenatural frente a lo “normal” o racional. Con el texto de Goethe, el vampiro se convierte en una figura que encarna “la rebeldía de la pasión, la identificación de amor y muerte y [.] la

² Massimo Izzi, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, p. 494

³ *Idem*

condenación como forma posible de culminación del amor. Es a partir de Goethe que sexo, muerte y diabolismo forman la combinación clave de la figura vampírica”.⁴

Otros textos importantes que contribuyeron a la consolidación del vampiro como personaje literario fueron la “Historia de Pacheco” que pertenece al *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805) del autor polaco Potocki, y el texto del alemán Hoffmann titulado “Vampirismo”, cuya redacción data de 1814. El primero de estos adereza al relato vampírico con elementos como el incesto, el humor y, por primera vez, el tema de la homosexualidad. El segundo texto destaca por vestir a una historia de vampiros con el atuendo del relato moderno.

Dentro de la tradición de la literatura inglesa, el vampiro hace su aparición con el texto de John William Polidori (1795-1821) titulado “The Vampire: A Tale”, publicado en 1819 en *The New Monthly Magazine* de Londres, pero escrito en 1816 a instancia de Lord Byron, en la ya mencionada reunión de Villa Diodati que también dio origen al Frankenstein de Mary Shelley. Se trata de un texto que, sin grandes pretensiones estéticas, condensa en la figura de Lord Ruthven muchos de los atributos del vampiro literario antes mencionados.

El relato se inicia con la descripción de un hombre de origen noble que, sin más explicaciones, hace su aparición en las tertulias de la alta sociedad inglesa, despertando el interés de las damas por su aspecto extraño:

⁴ *El libro de los vampiros*, p.11.

[...] a nobleman, more remarkable for his singularities, than his rank. He gazed upon the mirth around him, as if he could not participate therein. Apparently, the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned. Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object's face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart; but fell upon the cheek with a leaden ray that weighed upon the skin it could not pass.⁵

De estas líneas obtenemos parte del retrato del personaje, que más tarde sabremos corresponde a Lord Ruthven, el vampiro de la historia. Se trata ya de una figura aristocrática, aunque venida de tierras lejanas y, por lo tanto, con un origen desconocido. El halo de misterio que rodea al personaje se acentúa por su aspecto severo, la inexpresividad del rostro y lo perturbador de la mirada. La distancia que establece con el resto de los personajes, su “incapacidad” para participar en el regocijo generalizado, lo convierten en el elemento marginal y “exótico” dentro del mundo civilizado. El texto de Polidori explora aspectos que se habían convertido ya en temas tradicionales de la novela gótica: la confrontación civilización/ barbarie y la amenazadora presencia de seres sobrenaturales malignos en la época y contexto contemporáneos al propio autor.

In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion, though its form and outline were beautiful, many of the female hunters after notoriety attempted to win his attentions, and gain, at least, some marks of what they might term affection [.]⁶

⁵ William Polidori, ‘The Vampire: A Tale’. Appendix C en Mary Shelley, *Frankenstein*, pp. 235-236

⁶ *Ibid.* p. 236.

Como la cita anterior lo demuestra, la capacidad de seducción del vampiro y su naturaleza erotizada y erotizante representan una doble amenaza, física y moral, contra el orden establecido. Inspira el temor y la atracción típicos de lo desconocido, de tal manera que el agente maligno de la historia entra por la puerta principal de la mansión y se le recibe con todos los honores.

Pero, como la figura polivalente que es, no sólo ejerce una fascinación sobre los personajes femeninos que lo rodean, también despierta la curiosidad, en el caso del relato de Polidori, de Aubrey, otro recién llegado a Londres, que es descrito en los términos del tradicional héroe romántico:

[...] he cultivated more his imagination than his judgement. He had, hence, that high romantic feeling of honour and candour, which daily ruins so many milliners' apprentices. He believed all to sympathise with virtue, and thought that vice was thrown in by Providence merely for the picturesque effect of the scene, as we see in romances; [...] he thought, in fine, that the dreams of poets were the realities of life.⁷

Ingenuo, de imaginación exaltada y con un código de honor digno de un caballero de romance medieval, este joven Werther inglés no puede evitar hacer de Lord Ruthven una figura idealizada, el protagonista de sus fantasías. Así, los dos personajes masculinos emprenden un viaje por Europa durante el cual la conducta ambigua de Lord Ruthven hace que su acompañante dude de la integridad moral del personaje, por lo que los viajeros se separan y Aubrey continúa por su cuenta hasta Grecia. El país de los antiguos aqueos es un equivalente a la España o Italia de la novela gótica: territorios donde, según

los escritores sajones, prevalecen la superstición y el fanatismo. Hay que recordar también que, en el ya mencionado texto de Goethe, la protagonista viene de Corinto.

En esas tierras virginales donde la observación de la naturaleza exalta la imaginación del personaje, Aubrey conoce a Ianthe, una joven inocente y simple, todo lo opuesto de las mujeres de Londres. Es esta joven, estereotipo de la doncella virtuosa a la manera de la Emily de Ann Radcliffe, quien le advierte que no debe viajar solo por los bosques en las noches ya que están infestados de vampiros. Incrédulo, Aubrey hace caso omiso de la recomendación y su atrevimiento le cuesta la vida a Ianthe y él mismo escapa con dificultad de las garras de una “bestia” que lo ataca en la oscuridad.

El manejo de la atmósfera durante la escena del ataque es acertado, ya que la oscuridad que prevalece durante todo el episodio hace de éste un punto climático de la historia. De igual manera, mantiene el suspenso ya que la identidad y naturaleza del agresor permanecen ocultas.

Tras una serie de vericuetos en el texto, Aubrey descubre que Lord Ruthven es el asesino de Ianthe, pero creyendo que el último está a punto de morir, le jura no revelar su identidad durante un año y un día, tradicional plazo para los acontecimientos mágicos o los *quest* o búsquedas caballerescas⁸ Aubrey regresa a Londres y, junto con su hermana, asiste a las mencionadas tertulias de la época sólo para descubrir que el hombre

⁷ *Ibid.* pp 236-237.

⁸ Bastaría recordar, por ejemplo, el plazo que el Caballero Verde establece para el juego degollatorio en *Sir Gawain and the Green Knight*.

con quien Miss Aubrey va a casarse es, inexplicablemente, Lord Ruthven. Aterrorizado, trata de advertir a su hermana sobre lo funesto de semejante unión, pero no puede explicar las razones de su oposición por la atadura de su juramento: 'Remember your oath'⁹, advierte Lord Ruthven al oído de Aubrey.

Así empieza el tormento interno del héroe que, por un lado, quisiera salvar a su hermana y, por el otro, es incapaz de faltar a su palabra. Finalmente Aubrey enloquece y Miss Aubrey muere a manos de Lord Ruthven quien 'had disappeared, and Aubrey's sister had glutted the thirst of a VAMPYRE!'¹⁰

El texto de Polidori es interesante no sólo como una mera referencia para la historia literaria, sino también porque hace un manejo decoroso del suspenso y condensa en la figura de Lord Ruthven muchos de los elementos claves de la figura vampírica como lo sexual, lo letal (asociado a un fatalismo romántico y lo diabólico), el placer que reside en el ejercicio de la destrucción y el mal. Todo lo anterior ligado a una figura aristocrática venida de un mundo más allá de los límites de la civilización y de la supuesta racionalidad del mundo sajón.

Pero tal vez la propuesta de fondo más rica que Polidori hace en este texto sea la denuncia de un código moral obsoleto -el de Aubrey- que orilla al personaje a preferir la destrucción de los suyos antes que sacrificar su honor. En Aubrey, aquello que él hubiera considerado su mayor fortaleza, su integridad moral, se convierte en su debilidad: es

⁹ William Polidori, *op. cit.*, p. 251.

precisamente su concepto de honor el principal factor que lo vuelve vulnerable frente a Lord Ruthven, quien está más allá de absurdas ataduras. El vampiro es un personaje de los márgenes en el sentido más amplio de la palabra, posicionado culturalmente “afuera” Por eso cada vez que irrumpe en el corazón del mundo “civilizado” violenta los códigos sociales, sexuales, morales y religiosos. Y el mayor acierto del cuento, en términos de la transgresión, es que ésta no sólo se lleva a cabo, sino que permanece impune, a diferencia de lo que sucede en las novelas que constituyen al género gótico temprano y en la del propio Stoker, donde no importando cuán irreverentes sean los planteamientos metafísicos, psicoanalíticos o sociales hechos a lo largo del texto, al final el bien prevalece sobre el mal, el villano recibe su merecido y el orden se reestablece en el universo literario temporalmente regido por el caos.

En cambio, en la historia creada por Polidori el vampiro arrasa con los representantes de la inocencia, casi podríamos decir que Aubrey se convierte en el equivalente de la “damisela en apuros” de la novela gótica de siglo XVIII, sólo que en este caso no hay un tercero que venga en su auxilio. Y el agente del mal escapa ante los ojos desconcertados de aquellos que, entrenados en el aparato del pensamiento lógico -y limitados por el mismo- no pueden entender qué está sucediendo.

El final, por cierto, dejó una puerta abierta para que otros autores, como Charles Nodier, en Francia, escribieran la continuación de la historia en *Lord Ruthven et le vampire* y una obra de teatro titulada *Le vampire*.

¹⁰ *Ibid.* p. 255.

Todos los textos hasta ahora mencionados contribuyeron a la formación de la figura del vampiro literario, pero no sería hasta la aparición de *Dracula* que el personaje alcanzaría su momento de mayor esplendor.

Publicada en 1897, cien años después del texto de Goethe, *Dracula* constituye la obra más importante de la producción del escritor irlandés Bram Stoker (1847-1912) y la piedra de toque de la literatura vampírica occidental. Esta novela puede ser considerada como un parteaguas dentro de la mencionada tradición literaria no sólo porque en ella están asimiladas muchas de las convenciones establecidas por la novela del gótico temprano, sino por la inclusión de elementos modernos que marcan la transición hacia lo que será la literatura de terror del siglo XX.

La historia es de sobra conocida: el misterioso Conde Drácula decide mudarse a Inglaterra, razón por la que Jonathan Harker, en su papel de abogado, viaja hasta Transilvania para cerrar el trato de compra-venta de un inmueble. Harker se convierte en prisionero del Conde mientras éste, ya instalado en Whitby, empieza a cobrar víctimas. Entre las más importantes se encuentra Lucy Westenra, amiga de Mina Murray, prometida de Harker. Cuando Jonathan logra volver a Inglaterra, él y Mina, ya como esposos, se unen al Dr. Abraham Van Helsing y los antiguos pretendientes de Lucy Westenra en su lucha contra la "infección", la peste que azota a Inglaterra: el vampiro de la dinastía de los *Dracul*.

Desde el inicio de la obra, notamos la presencia de rasgos temáticos y de caracterización típicos de la novela gótica. Jonathan Harker representa a la mente sajona, racional, incrédula. Su viaje a Rumania es equivalente al viaje del héroe del folklore europeo que se interna en el bosque y, tras enfrentar una serie de obstáculos que implican la pérdida de la inocencia y la entrada a mundos insospechados, sale victorioso y poseedor de un nuevo conocimiento. Además de volver a encontrarnos con el poder de atracción que ejercen los centros imantados del mal en todas las obras de terror, el proceso de internamiento de Harker en territorio rumano nos remite a otro de los temas centrales de la literatura gótica: la confrontación entre el mundo occidental y el oriental. Rumania es retratada, en la novela, como una tierra desconocida para los geógrafos de la época y para el personaje mismo, en especial el distrito donde se ubica el castillo del Conde Drácula: 'the extreme east of the country, just on the borders of three states, Transylvania, Moldavia and Bukovina, in the midst of the Carpathian mountains, one of the wildest and least known portions of Europe.'¹¹ Así, se convierte en el lugar propicio para la existencia de seres terribles e inexplicables, al mismo tiempo que se une a la lista de países, hasta ahora compuesta por España, Italia y Grecia, dominados por el fanatismo y la superstición.

Sólo que Stoker le da a esta atmósfera exótica un toque seductor. El colorido que predomina en el paisaje y sus habitantes fascinan a Harker, pero conforme se acerca a los dominios del Conde, los rostros y la atmósfera se tornan agrestes. El personaje empieza a sentirse incómodo ante las expresiones sobresaltadas de quienes descubren que viaja

¹¹ Bram Stoker, *Dracula*, p. 2

hacia el castillo que está del otro lado del *Borgo Pass*, en la frontera con Bukovina. Es en una de estas ocasiones cuando una mujer le regala un crucifijo que, en primera instancia, le parece a Harker una muestra de fanatismo, pero que una vez prisionero, será su salvaguarda.

Además de la construcción de una atmósfera que sufre un proceso gradual de oscurecimiento, el tema de la confrontación civilización/ barbarie como uno de los consentidos de la literatura gótica, está trabajado en distintos niveles de la obra. Como ejemplo adicional podríamos mencionar el nombre del barco que transporta al Conde hasta Inglaterra: *Demeter*. La alusión a la diosa griega de la agricultura -Ceres, en la tradición latina- asociada con las plagas y la destrucción, convierte al barco en un símbolo que anuncia la devastación de occidente por el elemento venido de tierras desconocidas.

Pero no es interesante solamente el manejo de la atmósfera en el texto. En la línea de la caracterización destaca, sobre todo, la creación del personaje protagónico. Recordemos el primer encuentro de Harker con el Conde, a la puerta del castillo:

Within, stood a tall old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about him anywhere. He held in his hand an antique silver lamp, in which the flame burned without chimney or globe of any kind, throwing long quivering shadows as it flickered in the draught of the open door.¹²

¹² *Ibid.* p. 16.

Aquí empieza la descripción de la apariencia física del personaje, la cual se ha convertido en el punto de partida de todas las caracterizaciones de vampiros tanto en la literatura como en el cine. A excepción del largo bigote victoriano que muchas representaciones suelen eliminar, el atuendo negro (muchas veces el riguroso esmoquin) y la figura estilizada son ya lugares comunes de la figura vampírica. Sin embargo, un elemento no tan explotado es el de la lámpara que el Conde sostiene al darle la bienvenida a Jonathan Harker. Este atributo convierte al personaje en una recreación del Ermitaño, figura de los arcanos mayores del Tarot, asociada al número nueve y que se describe de la siguiente manera:

Un hombre con barba, envuelto en un gran manto, avanza lentamente alumbrándose con una linterna que sostiene con la mano derecha. [...] El número nueve posee un valor ritual. Último en la serie de números, anuncia a la vez un fin y un recomienzo. El hombre barbado que avanza lentamente sobre un terreno seguro personifica la experiencia adquirida a lo largo de la vida. La linterna le alumbró y le asiste en su búsqueda de la sabiduría y la espiritualidad. Sin embargo, hay que recordar que esta búsqueda de lo absoluto contiene diferentes etapas que hay que vivir lo más discretamente posible. Es la razón por la cual el Ermitaño vela ligeramente la linterna a la altura de su rostro. El Ermitaño anuncia la sabiduría, la soledad, la paciencia y la abnegación; [...] es también la representación de la soltería voluntaria o sobrevenida.¹³

Además del significado general de la figura del Ermitaño, en el caso específico del Tarot de Crowley, éste simboliza “la intrepidez y el valor requeridos para conseguir

¹³ Colette H. Silvestre, *ABC del Tarot*, pp. 32-33

percepciones verdaderamente esenciales e independientes, que no sean simplemente una repetición de las creencias de otra gente”.¹⁴

Saltan a la vista muchos elementos comunes entre la figura del Ermitaño y la del Conde; entre ellos está la soledad, el aislamiento, la experiencia de los muchos años vividos, la fuerza interna y la capacidad para enfrentar el conocimiento de verdades que le son vedadas al común de los mortales. El “recomienzo” al que se alude podría asociarse al viaje que Dracula quiere emprender hacia el Oeste. Sin embargo, como ocurre en otros momentos de la novela en que símbolos rituales cristianos como el agua bendita o un crucifijo contribuyen a la satanización del protagonista, hay también una especie de perversión en la figura de este Ermitaño de Transilvania, cuyos conocimientos son utilizados para fines destructivos. Además, como Satán, es un personaje de muchos rostros, y el del Ermitaño oscuro sería sólo uno de ellos. Quede esto como prueba de las muchas tradiciones y mitos a los que Stoker recurre para la formación de su personaje, de ahí que éste sea una presencia difícil de igualar.¹⁵

Dracula es también el guerrero medieval orgulloso de sus orígenes, descendiente del mismo dios Thor, lo cual lo ubica en el contexto del mundo pagano. Inspirado en la figura del príncipe (Valaquian) del siglo XV llamado Vlad Tepes o Vlad “el Empalador”, nutrido por la figura ocultista del Ermitaño, satanizado a la manera de un antimesías, el

¹⁴ Hajo Banzhaf/ Elisa Hemmerlein, *Guía de los Tarots*, p. 68.

¹⁵ Como justificación para esta comparación agregaría también el hecho de que Stoker fue miembro de un grupo ocultista conocido como *Hermetic Order of the Golden Dawn* el cual se dedicaba a la enseñanza de la magia y el conocimiento atribuido a Hermes. A este grupo pertenecieron otros escritores famosos como el poeta W.B. Yeats, Algernon Blackwood y Arthur Machen.

Conde Drácula se convierte en un personaje polivalente, a la vez corpóreo y animalizado que sobrenatural, violento y de modales refinados, que seduce y condena.

Pero uno de los aciertos del texto de Bram Stoker es que la magistral caracterización del protagonista se logra “en ausencia”. Me refiero a que son muy pocas las páginas de la novela en las que el vampiro aparece literalmente en la historia; se trata más bien de una presencia abstracta que permea el ambiente, que posee u obsesiona a las mentes de los demás personajes pero pocas veces es “visto” por el lector. Este es un recurso muy efectivo, que estimula la imaginación de los lectores y mantiene el suspenso en la novela, distinguiéndola de otros textos que, por obvios o excesivamente detallados, pueden terminar en una caricaturización del vampiro.

Y otra razón por la que *Dracula* resulta una novela ambiciosa es por el trabajo de caracterización no sólo del personaje principal, sino del resto de los personajes que giran en torno a la figura del Conde. Ya mencionamos a Jonathan Harker, en cuya mente está focalizada toda la primera parte del texto y que vive un proceso de cambio del escepticismo racionalista, pasando por el sobresalto y un tipo de delirio parecido a la locura, para finalmente aceptar la existencia de lo inexplicable y combatirlo. La exploración de la mente del personaje queda representada en los pasillos que recorre como prisionero del castillo y las puertas “prohibidas” que abre para encontrarse con sus impulsos más reprimidos, como ocurre en la erótica y onírica escena en la que se ve seducido por tres vampiresas.

Aquí podemos hacer una comparación entre los distintos binomios que se establecen en la novela. Por un lado, en la primera parte del texto, Dracula y Harker funcionan como las dos caras de una misma moneda, siendo el Conde la figura de un ser experimentado y poderoso a quien se enfrenta -en lucha desigual- un joven inexperto e incrédulo, cuyas herramientas de supervivencia son la lógica y el sentido común. Vale la pena mencionar, como lo hace Vicente Quirarte en el ya citado ensayo, que para Harker (y otros personajes) la otra tabla de salvación es la escritura, “recurso supremo para no naufragar en la locura”.¹⁶ El diario que Harker escribe durante su estancia como prisionero en el castillo del Conde representa “su única manera de estar en el tiempo de su Occidente familiar”.¹⁷ Estas páginas serán una de las piezas del rompecabezas que Van Helsing armará para demostrar la existencia del vampiro.

Si relacionamos lo anterior con el cuento escrito por Polidori, entenderemos por qué Aubrey no puede escapar a la locura: no hay un proceso de escritura en la historia que lo salve del naufragio mental. Aubrey no es un rival de la estatura de Lord Ruthven, el combate es desigual, no existe un contrapeso en la lucha entre el bien y el mal. Se necesitarán, como en *Dracula*, seis mentes trabajando en equipo, comandadas por una figura como Van Helsing, para luchar contra el vampiro.

Continuando con nuestra lista de personajes, el segundo binomio sería el que constituyen Mina y Lucy. Mina (Wilhelmina) Murray, prometida y más tarde esposa de Jonathan Harker, es una jovencita huérfana que trabaja como maestra y se convertirá en

¹⁶ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p 83.

la dama perseguida de la última parte de la novela. Este personaje femenino también se salva de la locura y de perder su alma, en parte, por la escritura. La transcripción del diario de Harker representa una posibilidad de dar respuesta a lo que a la propia Mina le ocurre.

En términos del binomio, Mina es descrita en varias ocasiones como un personaje cuya delicadeza femenina se ve “complementada” por una mente fuerte, racional, como la de un varón ‘Ah, that wonderful Madam Mina! She has man’s brain -a brain that a man should have were he much gifted- and a woman’s heart. The good God fashioned her for a purpose, believe me, when He made that so good combination.’¹⁸ Mina puede formar parte del equipo de cazadores del vampiro porque tiene una mente “varonil”, a la vez que su cuerpo femenino funciona como señuelo

En tanto Lucy Westenra, cuyo nombre significa “luz de occidente”, se convierte en la víctima más importante del vampiro, una vez instalado en Inglaterra, porque este personaje femenino caracterizado por la sensualidad es ante todo pasional e instintivo. El hecho de que Drácula no sólo la convierta en su víctima sino en una más de los muertos vivientes, hace de ella un símbolo de la corrupción que el vampiro ha traído al mundo occidental, transformando a la *luz* en un ser de la noche que, además, se alimentará de la sangre de los niños, en una reformulación del mito de Lilith.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84

¹⁸ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 243.

Lucy es en sí misma una figura ambivalente: por un lado es víctima inocente y, por otro, su sexualidad incipiente y la manera como erotiza todo y a todos los que la rodean parece ser la justificación para que sufra el ataque más violento de los que se describen en la novela. Drácula necesitaba alimentarse de un ser que derrochara vitalidad y la propia Lucy, en su proceso de transformación, se alimenta de la vitalidad de los cuatro varones que la rodean, incluyendo a Van Helsing, con las transfusiones sanguíneas que a su vez se convierten en simbólicas consumaciones de los deseos de los personajes masculinos.

Una de las razones por las que el vampiro representa un peligro para el orden establecido es su capacidad para despertar, entre otros, el erotismo femenino; de ahí que sea Arthur Holmwood quien deba clavar la estaca en el cuerpo de Lucy, dando fin a la amenaza que este cuerpo seductor representa: con la imposición de la ley fálica se reestablece el orden alterado.

Los varones que participan en el ritual que libera al espíritu de Lucy son cada uno representativo de las fuerzas del orden: Lord Arthur Holmwood, como símbolo de la aristocracia; Dr. John Seward, jefe de un hospital psiquiátrico, en nombre de la ciencia y la cordura; Quincey Morris, representando a la riqueza económica, la prosperidad y el vigor del Nuevo Mundo.

Pero la cabeza de esta cruzada es Abraham Van Helsing, el doctor que por una parte posee el conocimiento científico, la mente racional que ordena el rompecabezas

construido con las distintas evidencias escritas sobre el caso y, por otra, cuenta con su saber ocultista y su intuición, como un moderno Cornelius Agrippa, para hacer frente a un ser que posee la fuerza de veinte hombres y la malicia de muchos más. Van Helsing es el verdadero antagonista en la historia. Apoyado por el ímpetu de los jóvenes varones, se convierte en una figura poderosa, de igual jerarquía que el Conde Drácula. En este “binomio” ganará la batalla quien sepa adelantarse a la mente del contrincante. Y aunque la balanza se haya inclinado del lado del bien, en la última contienda se derrama la sangre de Quincey como tributo a un enemigo que supo serlo hasta el final.

Con la muerte del Conde Drácula y su eterna condenación termina el reino del mal y occidente recupera su doméstica tranquilidad. Pero Stoker nos hereda la figura del vampiro no sólo como una presencia sobrenatural tangible en un relato, sino como un símbolo de la encarnación de los instintos, deseos y pasiones humanas. El Conde Drácula es inmortal mientras siga funcionando como metáfora de la otredad, de todo aquello que la más pura lógica binaria occidental no puede explicar. De ahí que no sea extraño que escritoras del siglo XX, como Angela Carter o Ann Rice, en su preocupación por encontrar una subversiva escritura “de los márgenes”, hayan explotado las muchas caras de la figura vampírica insertándola en una nueva tradición llamada “gótico femenino” que discutiremos en el siguiente capítulo de este trabajo.

Pero en términos literarios, *Dracula* no sólo es una gran novela por su complejidad temática, su riqueza simbólica, la amalgama de mitos que sintetiza y recrea o sus logros de caracterización; también es deslumbrante su estructura de *collage* que implica el juego

con distintas voces narrativas y diversas focalizaciones. Tal vez sea este uno de los aspectos que hacen más patente la modernidad del texto. No se trata sólo de la inclusión de objetos como el fonógrafo, o la utilización de la hipnosis en el terreno de la investigación científica. Stoker es un autor moderno por su experimentación con las formas narrativas. En *Dracula* el autor combina el estilo del diario con las cartas, recortes de periódicos, bitácoras de navegación, etc., de tal manera que se crea un efecto polifónico, y cada “yo” que narra tiene su tono propio y un punto de vista coherente con sus restricciones cognoscitivas. En este sentido la novela podría plantear el hecho de que si hay un discurso final de Verdad, a éste sólo se puede llegar por la suma de las muchas verdades individuales de los múltiples discursos existentes. Cuando todo esto se logra sin perder la continuidad narrativa, ni el suspenso o tensión dramática, estamos hablando de un autor que “sabe contar”.

En resumen, hemos dado cuenta en este capítulo de cómo Bram Stoker logra condensar en su novela más famosa muchos de los rasgos distintivos de las novelas que dieron estatura literaria al género gótico en el siglo XVIII y principios del XIX, al mismo tiempo que trasciende el manejo de personajes estereotipados o utiliza herramientas literarias más complejas que las manejadas por autores como Horace Walpole, entre otros. Hemos visto cómo la figura del vampiro literario se transforma y enriquece a lo largo del siglo antepasado para convertirse en uno de los personajes con mayor capacidad de seducción para los lectores y también para muchos escritores del siglo XX, entre otras razones porque el mito del vampiro es ‘perhaps the highest symbolic representation of eroticism. Its return in Victorian England [...] points to it as a myth

born out of extreme repression. [...] It introduces all that is 'kept in the dark': the vampires are active at *night*, when light/ vision/ the power of the *look* are suspended'¹⁹

Es por esto que Angela Carter, cuya literatura tiene una fuerte carga erótica siempre orientada hacia la reivindicación de una sexualidad femenina activa y autónoma, utiliza en muchos de sus cuentos la figura del vampiro o la vampiresa para representar a seres que, a pesar de las limitaciones de la sociedad en la que están inmersos/as, logran subvertir muchas de las normas de conducta, cobijados por la noche, lo oscuro, lo que escapa al poder de la mirada o lo público.

En el caso de la literatura de Guadalupe Dueñas no encontramos la presencia de la figura del vampiro como tal, pero sí el uso del principio vampírico, es decir, el robo de la energía vital de un ser a otro como una representación de las relaciones de opresión a las que se ven sometidos ciertos personajes, en especial las mujeres y los niños. El discurso literario de la autora también busca la reivindicación de la sexualidad femenina y todos aquellos rasgos de los distintos comportamientos humanos que se han clasificado como proyecciones de "la sombra" o el lado oscuro. Hemos de preguntarnos, en su momento, cómo funciona la utilización que hace Dueñas de la metáfora vampírica y por qué.

¹⁹ Rosemary Jackson, "Gothic Tales and Novels", p. 120

CAPÍTULO III.

LA CUENTÍSTICA DE ANGELA CARTER Y
GUADALUPE DUEÑAS A LA "LUZ" DE LA
TRADICIÓN GÓTICA.

Dead air came out to meet her as she went in.
Elizabeth Bowen

En los dos capítulos anteriores nos hemos concentrado en analizar textos producidos en los siglos XVIII y XIX, que contribuyeron a la formación y estatura del género gótico. Pero hemos mencionado también que esta forma literaria no fue una moda pasajera, que es una tradición escritural viva, en constante transformación y que, coherente con sus principios transgresores es flexible, se adapta a nuevas necesidades literarias, sociales o históricas sin perder sus rasgos esenciales.

Dentro de la tradición en lengua inglesa, la literatura gótica de transición al siglo XX se engalana no sólo con una obra como *Dracula*, de Bram Stoker, sino con las contribuciones de autores como Rudyard Kipling en textos como *The Phantom Rickshaw* o *The Finest Beast*. Podríamos mencionar también a Oscar Wilde con *The Picture of Dorian Gray*, por las muchas pinceladas góticas que tiene la historia del retrato que envejece en lugar del original.

Citar a estos dos autores me sirve para ejemplificar algo que ha sucedido con la tradición gótica de este siglo, no sólo en el caso de la literatura en lengua inglesa sino también con la literatura mexicana de terror que antecede a la producción de autoras como Guadalupe Dueñas. La literatura gótica se ha considerado, muchas veces, un arte practicado por un grupo minoritario de escritores porque muchos de los autores que pertenecen al gran canon de la literatura universal (o *mainstream*) han incursionado en el género con una o dos obras, que muchas veces son las menos conocidas de los mismos, razón por la que sus nombres no son los primeros que nos vienen a la cabeza cuando pensamos en textos góticos, sobre todo si lo hacemos desde la perspectiva del gótico más clásico. Así, nos encontramos con nombres como el de Matthew Phipps Shiel, autor de novelas de aventuras, quien escribió un fragmento titulado *Xehucha*, fácilmente calificable como tenebroso

En fin, otros autores que pueden colocarse con mayor facilidad en la línea de lo gótico serían Gerald Bliss con *The Door of the Unreal*, texto en el que maneja el mito del hombre lobo, otra de las figuras consentidas de la literatura de terror, y Arthur Machen, con su relato *El gran dios Pan*, que puede considerarse un antecedente del cuento "The Monkey" de Isak Dinesen.

Una vez instalados en el siglo XX, aprovechando la referencia a esta última autora, podríamos decir que es, en general, el siglo de la literatura de mujeres. Me refiero a que, como nunca antes, las escritoras han tenido un mayor acceso al mundo de las

publicaciones y han defendido "a papel y tinta" (porque la capa y la espada siguen siendo símbolos de lo masculino) su merecido lugar en el terreno de las artes, incluida la escritura. El género gótico, caracterizado por haber sido escrito y leído por mujeres desde sus orígenes, no es la excepción. A manera de ejemplo podemos citar a Elizabeth Bowen (1899-1973), autora que logra crear atmósferas e historias clasificables no sólo como góticas, sino representativas de lo que algunas teóricas han dado en llamar "el gótico femenino". Me refiero a cuentos como "The Demon Lover" o "The visitor", que abordan los temas de la maternidad o la relación que las mujeres establecen con sus cuerpos, en un contexto oscuro y tenebroso.

Pero la presencia de buenas escritoras de textos góticos no se reduce, por supuesto, a la literatura de las Islas Británicas, ni siquiera a la del viejo continente. Si echamos un vistazo a la literatura gótica estadounidense, sin ignorar la presencia de figuras tan importantes como Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne en el siglo XIX, nos encontramos con la escritura de Charlotte Perkins Gilman, a la que podríamos considerar de transición al siglo XX y, ya en este último, a grandes representantes de lo que se ha llamado el "gótico sureño", como Carson McCullers o Flannery O'Connor. Si nos acercamos a lo más contemporáneo tenemos que mencionar a Joyce Carol Oates o Ann Rice, como dos de las más reconocidas creadoras del género.

De igual manera, en la tradición de las letras mexicanas, los elementos de ultratumba y lo que Lovecraft llamaba "horror cósmico" han sido una presencia importante desde los mitos prehispánicos hasta la literatura del siglo XX. Federico Patán,

en un ensayo titulado "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)", hace una revisión de la historia del género gótico en la literatura mexicana y afirma que "lo protogótico surge cuando la Colonia, en leyendas y consejas que desde entonces perviven: la Llorona y la Mulata de Córdoba fungen como ejemplo".¹ El autor explica que aunque la línea de lo gótico no es sostenida desde entonces, el género adquiere especial vigor en la segunda mitad del siglo XX, en la que "nuestra narrativa se diversifica en cuanto a temas y en cuanto a recursos literarios".²

No sería descabellado afirmar que uno de los factores que facilitan el camino de lo gótico en esta segunda mitad del siglo, en las letras mexicanas, es la irrupción de lo fantástico en las literaturas latinoamericanas en general. El uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), escritor bien conocido por Guadalupe Dueñas, es un precursor: su cuento "El almohadón de plumas" es un texto de factura no sólo fantástica sino gótica. Pero el género fantástico tiene como a un punto indiscutible de referencia a Jorge Luis Borges y, por supuesto, a grandes representantes del Boom Latinoamericano, como Julio Cortázar. Con este gran movimiento de las letras latinoamericanas surgió también el llamado Realismo Mágico y escritores como García Márquez o Alejo Carpentier dejaron claro que la literatura de habla española de este continente ya no se regía por las reglas del Realismo de finales del siglo anterior. una lógica de lo extraordinario imperaba en los nuevos textos.

¹ Federico Patán, "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)" en *Cuento y figura (la ficción en México)*, p. 124.

² *Idem*

En el caso de la literatura mexicana, el panorama empezó a cambiar con la aparición de las obras de escritores como Juan Rulfo o Carlos Fuentes:

[...] creímos en la sencillez humana hasta que Rulfo probó cuán profunda y compleja podía ser el alma campesina, hasta que Fuentes nos puso en la ciudad y nos enfrentó a parte de esos demonios interiores. Desde entonces el signo de la variedad literaria nos condujo por sendas muy diversas.³

Esa variedad literaria de la que se habla en la cita anterior fue desarrollada de manera plena por los escritores de la generación de medio siglo, quienes gustaban de la literatura experimental y se habían liberado de los límites impuestos por la novela o cuento de la Revolución Mexicana o la literatura de temática indigenista. Uno de los géneros que entonces se exploró fue el gótico.

Entre los grandes autores de los últimos cincuenta años de nuestra literatura que han incursionado en el género gótico podríamos mencionar a Juan José Arreola, a Salvador Elizondo, a Sergio Pitlor o a José Emilio Pacheco. Pero para volver a la línea de la literatura gótica escrita por mujeres, merece una mención especial, en el caso de la generación de "medio siglo", la privilegiada pluma de escritoras como Elena Garro o Inés Arredondo, entre otras. La primera publicó en 1964 una colección de cuentos originalmente titulada *La semana de colores*, en la que más de una historia puede ser leída desde la perspectiva de lo gótico, aunque en general la autora suele ser clasificada como representante del Realismo Mágico. En el caso de Arredondo, en sus tres

³ *Ibid.*, pp. 121-122.

volúmenes de cuentos identificamos textos escritos con toda la intención de pertenecer al género gótico, como es el ejemplo evidente del cuento titulado "Apunte gótico".

El caso de estas dos escritoras es similar al de Elizabeth Bowen. Aunque ninguna de las tres dedicó la totalidad de su obra a la creación de textos góticos, sí representa este tipo de literatura una fuerte vena dentro de su producción artística. Sin embargo, contamos también con la presencia de otras autoras de la misma generación, como Amparo Dávila o Guadalupe Dueñas, de cuyas obras podemos afirmar que pertenecen, casi en su totalidad, a la más auténtica tradición gótica contemporánea. El terror, de origen sobrenatural o psicológico, ha sido la fuente de la que ambas autoras han bebido hasta saciarse.

Sirva esta brevísimas revisión panorámica de algunas de las literaturas góticas del siglo XX como marco introductorio para abordar, ahora, de manera más amplia, la obra cuentística de las dos escritoras que aquí nos conciernen y que han sido mencionadas sólo de manera esporádica a lo largo de este trabajo: Angela Carter y Guadalupe Dueñas.

Guadalupe Dueñas, como ya mencionamos, pertenece a la llamada generación de medio siglo. Nacida en Guadalajara, Jalisco, en 1920, en el seno de una familia acomodada, se traslada años más tarde a la Ciudad de México y realiza estudios literarios en la UNAM. Sus primeros relatos los publica bajo el título "Las ratas y otros cuentos" en la revista *Ábside* en 1954. Cuatro años más tarde, estos textos pasan a formar parte de su primer volumen de cuentos titulado *Tiene la noche un árbol*. Se trata del más

conocido de sus libros, por el cual recibió, en 1959, el premio José María Vigil otorgado por el gobierno de Jalisco.

Tiene la noche un árbol consta de veinticinco relatos, en los cuales lo oscuro e inexplicable convive con lo cotidiano. El título de esta colección, que es a la vez el del tercer cuento, está tomado de un verso de José Gorostiza, y es en ese tercer texto en el que aparece uno de los temas que se convierte en eje central de los cuentos escritos por Guadalupe Dueñas, la muerte: "En la calle la gruesa campana de la muerte mecía su árida hoz, y el silbato fabril, de barco en naufragio, abría un cortejo de negrura, de bocas angustiadas, de estupor."⁴

La muerte es la gran reina, la diosa madre a la que hombres y mujeres tienen que someterse y a la cual la escritora rinde culto con una prosa elegante, de tono poético. Es una muerte solemne y avasalladora que trunca los sueños de amor y marchita los senos de las vírgenes. No es nunca la muerte bullanguera del folklore mexicano, aunque muchos de los relatos se desarrollen en el contexto de la provincia y se nos presenten con un disfraz de cotidianidad que es sólo un truco que prepara el terreno para la irrupción de lo tenebroso. Lo mexicano, en este libro, está visto desde afuera, a veces incluso con el ojo escandalizado del fuereño urbano, casi extranjero, que no puede creer tantas "confiancitas" con las cosas del "más allá". Tal es el caso del relato "Guía en la muerte" en el que un anciano vestido de soldado guía a un grupo de turistas en su visita a las momias de Guanajuato.

⁴ Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, p. 20.

Con espeluznante familiaridad trata los cuerpos exhibidos, hace tamborilear los vientres huecos, roza, con los dedos de su única y bella mano, la desnudez más íntima.

-Van a ponerlos bajo vidrio- explica -porque la gente es muy atrevida. Hay quien se ha llevado de recuerdo una manita de niño, otros les arrancan los pelos, pues como casi todos padecieron muerte trágica son buenos amuletos para librarse de accidentes.⁵

Esta manera de aproximarse a la muerte acerca la narrativa de Guadalupe Dueñas a la de otros escritores mexicanos que son a la vez muy cosmopolitas, entre los cuales podríamos mencionar a Juan José Arreola. El bestiario arreoliano es una de las influencias más asimiladas en este volumen, aunque pienso que hay que ser muy cautelosos al comparar la obra de esta autora con la de otros grandes maestros literarios, porque este es uno de los elementos que han contribuido a que no se le haya hecho suficiente justicia a su muy personal estilo. Podríamos resumir la relación entre la obra de Dueñas y la de Arreola con las siguientes líneas: "Une a Guadalupe Dueñas y al autor de *Confabulario* una misma pasión por la palabra, una idea de ser escritor basada en lo artesanal, en lo constantemente trabajado. Con respecto a muchos de los temas que tratan, ambos muestran una especie de conflicto entre lo provinciano y lo cosmopolita."⁶ Podríamos agregar que también comparten una pasión por lo fantástico y, como se puede ver en algunos cuentos de Arreola como "La migala", por lo gótico.

Uno de los textos de este libro que podría considerarse muestra de la influencia del bestiario arreoliano es el titulado "Digo yo como vaca". Sin embargo, cuando Dueñas

⁵ *Ibid.* p. 81.

elige a una mujer-vaca como narradora de un texto, no nos enfrentamos solamente a la humanización o recreación fantástica del personaje como en la fábula o el bestiario típicos, sino que nos obliga a ubicar esto en el contexto de la escritura femenina e incluso feminista: "Si hubiera nacido vaca estaría contenta. Tendría un alma apacible y cuadrúpeda y unos ojos soñolientos".⁷ El problema es que la protagonista nació mujer, no tiene el alma tranquila, no se resigna a que sólo por bonita la cerque el bramido del toro, no tiene la mente hueca ni puede vivir sin culpa. Uno de los grandes aciertos de este tipo de textos es que, como en toda la buena literatura, la "moraleja" no se le regala al lector, este tiene que descubrir por sí mismo el carácter transgresor del texto desentrañando la fina ironía que lo permea.

La presencia de los animales en este libro es, en la mayoría de los casos, una manera de retratar cómo las mujeres, además de ser consideradas -al igual que los animales- portadoras de lo tenebroso e incomprensible, son reducidas a una condición inferior en las sociedades patriarcales:

Me distraen las hormigas. Un hilo ensangrentado que va más allá de la puerta. Llevan hojas sobre sus cabellos y se me figuran señoritas con sombrilla; ninguna se detiene en la frescura de una rama, ni olvida su consigna y sueña sobre una piedra. Incansables, trabajan sonámbulas cuando arrece la noche.⁸

⁶ Ignacio J. Martín Sánchez, *Guadalupe Dueñas: la injusticia del olvido*, pp. 1-2

⁷ Guadalupe Dueñas, *op. cit.*, p. 92.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

Es digno de notar el hecho de que para Dueñas, al igual que para otras escritoras mexicanas de la generación de medio siglo, como Arredondo o Garro (y también para Angela Carter), la ironía es el recurso ideal para transgredir las leyes del mundo masculino y otro ejemplo de esto, además del texto de la mujer-vaca, es "Historia de Mariquita" en la que el padre, quien por supuesto asume que es su consigna proteger de todo mal a sus hijas, goza con la idea de ponerlas en frascos con formol igual que lo ha hecho con Mariquita. En este texto, uno de los que analizaremos en detalle más adelante, vemos que Dueñas hace una desconstrucción sutil de muchos de los mecanismos que mantienen a las mujeres en la opresión, no sólo los que tienen que ver con las relaciones de pareja.

Lo anterior no quiere decir que los personajes femeninos que aparecen tanto en este primer volumen como en los posteriores, estén exentos de morir bajo la guillotina del sarcasmo y la crítica social de algunos cuentos de Dueñas. La frívola protagonista del cuento "Las ratas" es ridiculizada por vía de una confrontación imaginaria con el hecho más democrático que existe: la muerte. Un mecanismo muy similar es utilizado en el cuento "Roce social" que pertenece a *No moriré del todo*, segunda colección de cuentos de la narradora jalisciense.

Sin embargo, el elemento de crítica social no es lo único que une a estos dos libros. La fusión de lo erótico con lo tenebroso -elemento común en las obras de Dueñas y Carter-, que ya estaba presente en textos como "La araña" en *Tiene la noche un árbol*, encuentra mayor espacio en el segundo volumen, en cuentos como "Extraña visita" o

"Pasos en la escalera". En este último relato, se distingue además un gusto por la descripción de lo repulsivo que contribuye a lo que podemos llamar una estética de lo grotesco en la literatura de Guadalupe Dueñas. Seres deformes, ancianos decrepitos abandonados en asilos terroríficos y personajes que son una mezcla de lo cómico con lo mórbido desfilan por las páginas de estos relatos que, no conformes con el miedo "terrenal" que esto puede inspirar en el lector, recurren muchas veces a la presencia de lo sobrenatural, provocando finalmente lo que Lovecraft llama el horror cósmico. El agente sobrenatural puede variar desde el tradicional fantasma o presencia maléfica, hasta el destino o la locura como monstruos que devoran la existencia o la mente humana. En el cuento "Girándula", el narrador describe la repulsión que le provoca al personaje su propio cuerpo.

En sus piernas las venas parecían correas; tensos acueductos de agua negra. Odiaba ser así; una vejiga llena de sangre. De niño suponía que si le encajaban una aguja estallarían como odre de vino. Si es verdad que todos tenemos parecido con algún animal su rostro tenía semejanza con el de . Hizo un gesto de horror. No lo admitiría. Su cerebro andaba mal. Le dolía la cabeza, las sienes parecían estallar.⁹

Este es uno de los muchos cuentos en los que la causa de la muerte del protagonista está sujeta a distintas interpretaciones de orden racional o sobrenatural. Este texto termina, precisamente, con la frase "antes del silencio", que es el título del último libro hasta ahora publicado por Guadalupe Dueñas, en 1991.

En uno de los relatos, titulado "Undécimo piso", el protagonista contempla el retrato de cuando cumplió seis años, duda de haber sido ese pequeño con cabello rizado,

vestido de marinero, y se pregunta: "¿Quién puede intentar ser lo que fue?"⁹ De igual manera, Guadalupe Dueñas es y no es lo que fue en los libros que preceden a *Antes del silencio*. Las viejas obsesiones como la muerte, la locura, el suicidio, el incesto y los ambientes claustrofóbicos están no sólo presentes, sino que son llevadas a un punto climático; pero salta a la vista un lenguaje que demuestra su madurez con la presencia de un vocabulario prolífico y cuidadosamente seleccionado, así como la utilización de comparaciones que asocian elementos tan distantes, en apariencia, como los siguientes: "Blanca como un hongo entró a la capilla y quedó de rodillas. Permaneció ahí abandonada como un guante."¹⁰ Todo esto le brinda originalidad al discurso y, unido al diestro manejo del suspenso y una tendencia a reducir cada vez más el asunto o anécdota, tenemos como resultado una narrativa consistente que asesta golpes certeros en el lector, quien atónito contempla un universo poblado, según Agustín Cadena, por seres colocados al margen del mundo, en circunstancias espantosamente cotidianas¹² Un ejemplo de la reducción de la anécdota a su mínima expresión es el cuento "El vuelo" que, además de tener una extensión menor a una cuartilla, da la impresión de carecer de personajes, como si el único protagonista del relato fuera el fluir de la conciencia o como si estuviéramos contemplando una sanguina. Podríamos decir que un búho se ha comido la carne de algunas historias escritas por Guadalupe Dueñas y ha dejado sólo los huesos, la médula hecha del terror más puro.

⁹ Guadalupe Dueñas, *No moriré del todo*, p. 44.

¹⁰ -----, *Antes del silencio*, p. 64.

¹¹ *Ibid.*, p. 33.

¹² Agustín Cadena, *Zonas de oscuridad*, reseña publicada en la columna *Librarium* de la Sección Cultural de *Excélsior*, 1991.

La última colección de cuentos de Dueñas es probablemente el libro más logrado de su producción en el que demuestra, entre otras cosas, que ha asimilado y superado sus influencias. Cabría llamarlo una antología de los "pecados", especialmente de los femeninos; la muerte, lo irracional, todo aquello que pertenezca al ámbito de la Otredad cabe en los cuentos cortos, y algunos no tanto, de la autora, cuya economía de lenguaje es símbolo de una narrativa controlada a la que aún no se le ha otorgado el reconocimiento que merece dentro de las letras mexicanas.

Con esta última idea me refiero a la injusta ausencia de sus textos o de referencias críticas sobre los mismos en muchas de las antologías de literatura mexicana del siglo XX, como la elaborada por José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, publicada por CONACULTA en 1995. Incluso en antologías preparadas por escritoras o teóricas de la literatura que se han caracterizado por una reivindicación de la escritura femenina, la figura de Guadalupe Dueñas no suele ser incluida. En este capítulo y, en general, a lo largo de esta tesis adopto una postura totalmente distinta frente a la obra de la narradora jalisciense y, por supuesto, difiero de los juicios emitidos por Leonardo Martínez Carrizales en su ensayo *El horror, la fatiga y el silencio*, publicado en la revista *Semanal* del periódico *La jornada*, el 18 de abril de 1993. Aunque dicho ensayo incluye comentarios entusiastas sobre la primera obra de Dueñas, el autor considera que la escritura de la misma "lleva sobre su propio cuerpo [...] la oscuridad de los mecanismos del texto, trabajados con menos escrúpulo e imaginación libro tras libro" y agrega, hacia el final del ensayo que

Los recursos estéticos que deslumbraron al lector de *Tiene la noche un árbol* hace tiempo que empezaron a ceder el lugar a otros propósitos en la obra de la autora, más cercanos de la meditación moral que de los problemas de la escritura. En consecuencia, las tensiones y los conflictos de la prosa, los personajes y los argumentos de Guadalupe Dueñas desaparecen paulatinamente, y con ellos, la base de su proyecto literario. Dueñas ya no escribe cuentos; ahora redacta con débiles coartadas literarias la fase definitiva de sus preocupaciones morales.¹³

Son muchas las razones por las que no estoy de acuerdo con las citas anteriores y, en general, con el ensayo mencionado. Creo importante detenerme en el análisis de este texto crítico porque me parece triste que uno de los pocos ensayos que se han publicado sobre la obra de nuestra autora sea, precisamente, un texto que adopta una postura adversa y pobremente justificada respecto a su literatura.

El descuido de los recursos estéticos y la falta de preocupación por los problemas de la escritura a los que Martínez Carrizales hace referencia resultan juicios muy difíciles de sostener frente a, por ejemplo, un cuento titulado "Carta a una aprendiz de cuentos" del segundo libro de Dueñas. El texto es un ingenioso juego metaliterario, lleno de intertextualidad. Incluye referencias y parodias lo mismo del *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga, que del *Antidecálogo del escritor* de Jorge Luis Borges y *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke. La narradora escribe una carta a una joven aspirante a cuentista en la que, además de construir un cuento, queda claro que no existe ninguna fórmula mágica para hacerlo. El texto demuestra que en esto de la escritura creativa no hay ningún Virgilio perfecto y que, lo que muchas veces tachamos

de lugar común, no lo es necesariamente en manos de un buen escritor. Como ejemplo de los juegos irónicos en el texto, propongo el tercer párrafo del cuento:

La situación está planteada y el personaje ha empezado a rasgar su crisálida. Algo le debe ocurrir a esta vieja; nosotros, de lo que debe ocurrirle decidiremos qué ha de pasarle. Una vez que hemos escogido la anécdota, termina nuestra intimidad con la actora. Es bueno que ahora corra su propia suerte. Nuestra potestad termina en los obstáculos puestos para estimular, detener o impedir su acción. El camino que escoja no nos pertenece.¹⁴

La propuesta nos indica una postura muy seria frente a la creación de personajes, pero más adelante nos damos cuenta de que la narradora manipula la situación y elige el camino que ha de seguir el personaje, burlándose del precepto antes establecido. Todo ello demuestra que no es ingenuo el acercamiento que Dueñas hace a la creación literaria y que el proceso mismo de la escritura es uno de los temas presentes en sus obras.

El asunto de la "meditación moral", como lo llama Martínez Carrizales, se inicia cuando, en el segundo párrafo de su ensayo, dice sobre la escritura de Dueñas:

Su patrimonio es deudor del humanismo literario mexicano, cuya actitud más franca en nuestro tiempo, la de los escritores católicos de la primera mitad del siglo XX, contribuyó mucho, por citar un caso, con la investigación literaria, e influyó poco en los temas, los recursos y la conducta pública de los protagonistas contemporáneos de nuestras letras.¹⁵

¹³ Leonardo Martínez Carrizales, *El horror, la fatiga y el silencio en Semanal. La jornada*, Nueva época, número 201, 18 de abril de 1993

¹⁴ Guadalupe Dueñas, *No moriré del todo*, p. 12.

¹⁵ Leonardo Martínez Carrizales, *op. cit.*, p. 17

Curiosamente, el crítico nunca aclara a quiénes se refiere cuando menciona a la generación de escritores católicos mexicanos de la primera mitad del siglo XX, asunto que me parece grave ya que no es un concepto tan generalizado o aceptado dentro de la historia de las letras mexicanas. No se trata al menos de una generación como la hubo en Francia a principios de siglo, por lo tanto la mención merece una mínima nota aclaratoria. Pero lo que es más grave aún es que estas líneas conduzcan a un juicio descalificatorio de la literatura de Dueñas, como si el ser católico o comulgar con cualquier otro credo religioso fuera, automáticamente, una desventaja en un escritor. Tendríamos, entonces, que eliminar de la lista de buenos escritores nombres como Gerard Manley Hopkins o Graham Green. Además, el hecho de que en su infancia la autora haya recibido una educación conservadora y religiosa y que en sus libros haya cuentos con títulos como "Teresita del Niño Jesús", no quiere decir que su utilización de referencias al catolicismo sea con fines complacientes, proselitistas o una especie de declaración de principios morales. El cuento recién mencionado, que también pertenece a *No moriré del todo*, se convierte, más bien, en la terrorífica historia de una niña a quien se le ha impuesto la figura de la santa como modelo a seguir. El sentimiento de angustia se intensifica en el texto conforme el lector va descubriendo la "incapacidad", los intentos frustrados de la niña por parecerse a la angelical figura, y el autocastigo que esto conlleva

Ella, escogida para la perfección, atendió al divino reclamo; mis oídos sordos no captaron el llamado e insisto en salvarme aunque sea con un "seis". Teresita era rubia, con caireles que respetaba la brisa, hermosa y etérea como princesa de cuento; yo en cambio, ceniza, amasada con cobre y barrizal, cabellera rala, ni negra ni blanca, sino de tonalidades pardas como plumas de golondrina. En los ojos de la privilegiada de azulidad deífica,

asomaba el místico fuego, y mis ojos ¡ay! mis ojos sólo dos negras heridas naufragando en asombro.¹⁶

La crítica hecha por la autora se dispara en varias direcciones. Por un lado, hay un ataque al cómo la literatura hagiográfica hace de los santos modelos perfectos e inalcanzables, superiores incluso a los héroes épicos; y por otro lado, se critica la manera en que esta literatura es utilizada en las escuelas religiosas para crear conflicto de culpa en los corazones jóvenes y bien intencionados. Critica, de paso, a los estereotipos de belleza occidental, asociados siempre a una cierta nobleza de espíritu y el cómo, por supuesto, la carencia de dichas "virtudes" físicas revela una tendencia "natural" al mal. En conclusión, el devoto título del cuento se convierte en la sarcástica entrada a un texto transgresor cuya irreverencia está dirigida, precisamente, en contra del catolicismo más tradicional.

Por último, quisiera señalar que me parece sospechoso que los comentarios más halagadores del ensayo estén dirigidos al primer libro de cuentos de la autora y que éstos vayan acompañados de varias citas, mientras que en el resto del texto, dedicado a condenar sus otros dos libros, hay una curiosa escasez de citas. Tal parece que no hubo tiempo de leer los textos con mayor cuidado.

En fin, una palabra que sí me interesa rescatar del título de este ensayo es el término "fatiga", no en el sentido peyorativo de fatiga literaria, sino como uno de los temas recurrentes en *No moriré del todo*. En el segundo libro de Dueñas hay una serie de textos que, me parece, hablan de un hastío frente a la vida pública, del deseo y la

¹⁶ Guadalupe Dueñas, *op. cit.*, p. 23.

necesidad de un retiro, representado en personajes cada vez más "escapistas". El cuento "Girándula", como mencioné, termina con la frase "antes del silencio", título de su tercera colección y tras la publicación en 1991 de ese tercer volumen de cuentos, la autora ha guardado un estricto silencio literario y aunque no podemos descartar la posibilidad de que aparezcan otros libros suyos, los ya publicados son suficientes para considerarla una buena escritora, con una obra coherente y compacta, que libro tras libro vuelve a sus obsesiones centrales, pero nunca se repite: el tema de la muerte, el terror, lo oscuro, la palpitante sexualidad unida a lo macabro y la crítica social o religiosa encarnan en historias distintas, con personajes cada vez más empujados hacia los márgenes, con menos sentimientos de pertenencia y nulas posibilidades de aceptación social. Si fue su decreto llegar al silencio literario, no es por cantidad como se mide la estatura de una cuentista, mientras que sí es un signo de madurez literaria saber cuándo se ha dicho todo y llegó la hora de guardar silencio

También vale la pena aclarar que sus tres colecciones de cuentos no constituyen el total de la producción literaria de Guadalupe Dueñas. En 1977 publicó un libro titulado *Imaginaciones*, en el que están reunidos una serie de textos sobre escritores que admira. A muchos de ellos los conoció personalmente y esto se puede constatar por la inclusión de anécdotas que revelan, con agudeza extraordinaria, notas claves de sus personalidades. Sin convertirse en reseñas ni biografías, las páginas están llenas de referencias a las obras de los autores en cuestión y, siendo un poco irreverentes, podríamos considerarlo un nuevo tipo de bestiario, el de "animales" de crear. Por supuesto, este libro es invaluable para quienes estudiamos la obra de Guadalupe Dueñas

por las muchas pistas que nos proporciona para seguir los hilos de sus influencias literarias. A él volveremos en otros momentos de este capítulo.

También el género novelístico fue abordado por Dueñas. la Editorial Jus tuvo en imprenta, por lo menos desde 1978, la novela titulada *Máscara para un ídolo*, que la narradora escribió como becaria del Centro Mexicano de Escritores alrededor de 1960.¹⁷ Desafortunadamente, se desconocen los motivos por los que dicha obra nunca salió a la luz. Pero otros ámbitos creativos en los que Dueñas invirtió mucha de su energía fueron el de la escritura y adaptación de guiones para televisión y su trabajo como asesora teatral en el IMSS.

Su serie histórica, *Carlota y Maximiliano*, fue la primera telenovela a colores hecha en México, censurada por "cuestiones políticas y cívicas", ya que la propia autora declaró que, hasta cierto punto, tomaba partido "en favor de un espíritu selecto y maravillosamente fino, que era el de Maximiliano, cuya visión patriótica y amorosa de México no fue comprendida por motivos políticos."¹⁸ La serie fue comprada, más tarde, por una compañía austriaca.¹⁹ El cuento "Guía en la muerte" fue el punto de partida para su creación de la serie *Las momias de Guanajuato*, trece historias trágicas distribuidas en ciento treinta capítulos de 60 minutos cada uno, al aire diariamente. En total, escribió más de treinta telenovelas "tratando de levantar el gusto y la calidad literaria", pero "pasará mucho tiempo para que se eduque al público en la belleza del lenguaje". Realizó

¹⁷ Cfr. Beth Miller & Alonso González, *26 autoras del México actual*, p. 155

¹⁸ Guadalupe Dueñas entrevistada por B. Miller en *op. cit.* p. 161.

muchas adaptaciones, para gran teatro y teatro en televisión, de novelas y cuentos clásicos en lengua inglesa. Entre los autores cuyas obras adaptó se encuentran Shakespeare, Edgar Allan Poe, Henry James y Faulkner. También trabajó con "muchísimos cuentos ingleses sumamente hermosos, y alemanes, en fin, de la literatura de horror".²⁰

El párrafo anterior demuestra que la autora ha sido más prolífica de lo que se cree y la última referencia, a los cuentos ingleses y alemanes de horror, nos indica una fuente literaria común a nuestras dos cuentistas, Dueñas y Carter.

La escritora inglesa Angela Carter nació en 1940 y falleció, en Londres, en febrero de 1992, a la edad de 51 años. La crítica, que cada vez pone más atención a su obra, suele referirse a ella como una escritora prolífica y de imaginación desbordante. Y así es. Aunque la narrativa, novela y cuento, es considerada lo más destacado de su producción literaria, también incursionó en géneros como el ensayo, el artículo periodístico, la poesía y el guión cinematográfico. Con este último me refiero a las adaptaciones para cine que hizo de su cuento "The Company of Wolves" y de su novela *The Magic Toyshop*

Su libro de ensayos *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (1979), es un análisis de los códigos de la pornografía, inspirado en los textos escritos, entre

¹⁹ Cfr. *Ibid.* p. 156. Véase este texto para el resto de las referencias a la producción de la autora para televisión y teatro

²⁰ Guadalupe Dueñas entrevistada por B. Miller en *op. cit.* p. 164.

otros, por el Marqués de Sade, figura que sirvió como parámetro para muchos de los personajes creados tanto por Carter como por Dueñas. Su poesía se publicó en el diario *Listener* y la revista *London Magazine*, mientras que sus textos periodísticos fueron reunidos en los volúmenes *Nothing Sacred* (1982) -cuya cuarta reedición incluye cinco textos más que la primera- y *Expletives Deleted*, de 1992.

Pero, como mencioné, lo más reconocido de su producción han sido las novelas y los volúmenes de cuentos. Su primera novela, *Shadow Dance*, apareció en 1965 y el resto de su obra novelística fue publicada en el siguiente orden cronológico: *The Magic Toyshop* (1967) -ganadora del premio Llewellyn Rhys-, *Several Perceptions* -ganadora del Somerset Maugham Award en 1968-, *Heroes and Villains* (1969), *Love* (1971), *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984) -ganadora del James Tait Black Memorial Prize- y *Wise Children* (1991). Los títulos anteriores constituyen un total de nueve novelas, todas caracterizadas por una imaginaria gótica y surrealista.

Sin embargo, es su obra cuentística en la que nos concentraremos. En su primera colección de cuentos, titulada *Fireworks: Nine Profane Pieces* (1974), aparecen tres historias situadas en Japón, uno de los países donde Angela Carter vivió, además de los Estados Unidos y Australia. Japón fue un lugar que, según Salman Rushdie, cautivó y retó a la imaginación de Carter, por su 'tea-ceremony formality and dark eroticism'.²¹ De

²¹ Salman Rushdie, Introduction to *Burning your Boats. Collected Short Stories* by Angela Carter, p. X

entre estas historias podríamos seleccionar el cuento "Flesh and the Mirror" como uno de los textos representativos de algunas obsesiones temáticas de la autora.

El personaje femenino, de nacionalidad inglesa, ha vivido un largo tiempo en Japón, pero tiene que volver a su país para el entierro de un familiar. Después de tres meses de estancia en Inglaterra, regresa a Yokohama, donde su amante debía esperarla. La decepción que le provoca no encontrar al amante, como había sido acordado, la hace tomar un tren a Tokio y caminar por las calles de los barrios bajos hasta aceptar la propuesta de un hombre que se acerca y la invita al motel más próximo. Después del violento encuentro "amoroso", en la soledad que le proporciona el sueño del amante, la mujer reflexiona sobre el erotismo, el amor, la posibilidad de diseccionar a los amantes para conocerlos por dentro, la naturaleza de los espejos, la soledad, las "marionetas humanas", la conciencia, la culpa y el concepto de hogar. Un ejemplo de lo anterior podrían ser las siguientes líneas.

So his self, and, by his self, I mean the thing he was to himself, was quite unknown to me. I created him solely in relation to myself, like a work of romantic art, an object corresponding to the ghost inside me. When I'd first loved him, I wanted to take him apart, as a child dismembers a clockwork toy, to comprehend the inscrutable mechanics of its interior. I wanted to see him far more naked than he was with his clothes off. It was easy enough to strip him bare and then I picked up my scalpel and set to work. But, since I was so absolutely in charge of the dissection, I only discovered what I was able to recognize already, from past experience, inside him. If ever I found anything new to me, I steadfastly ignored it. I was so absorbed in this work it never occurred to me to wonder if it hurt him.²²

²² Angela Carter, "Flesh and the Mirror" in *Burning your Boats. Collected Short Stories*, p. 72.

Una de las primeras cosas que el lector puede notar con sólo observar el párrafo anterior, es que una característica de la escritura de Angela Carter es el amplísimo espectro temático que se une a la selección de palabras polisémicas y la creación de imágenes altamente simbólicas. Aunque en algunos de los cuentos prevalezca una línea temática principal, siempre hay una serie de ramificaciones que no sólo están conectadas entre sí, sino que relacionan al texto en cuestión con el resto de los cuentos, y con esto no me refiero únicamente a los de la primera colección, sino a toda la obra cuentística de Carter.

El problema central de este relato es la conciencia. Una vez perdida la inocencia, adquirido el conocimiento, ¿cómo desprenderse de lo que se sabe, para poder simplemente vivir? Este conflicto está representado, en el nivel de lo formal, por una narradora que es todo el tiempo excesivamente consciente del hecho de que está narrando, y nos describe todo lo que la rodea haciendo referencia a obras literarias famosas; así, nos conduce hasta las dos oraciones que cierran el relato: 'The most difficult performance in the world is acting naturally, isn't it? Everything else is artful.'²³

En este mundo, el amor es una ficción que cada uno construye elaborada y conscientemente, y que puede ser observada y juzgada desde fuera, igual que uno puede verse a sí mismo y a todo lo que lo rodea desde fuera, si entra en el esquizofrénico juego de los espejos:

²³ *Ibid.*, p. 74.

The magic mirror presented me with a hitherto unconsidered notion of myself as I [...] I was the subject of the sentence written on the mirror [...] The bureaucracy of the mirror issues me with a passport to the world, it shows me my appearance. But what use is a passport to an armchair traveller? Women and mirrors are in complicity with one another to evade the action I/she performs that she/I cannot watch, the action with which I assume my appearance.²⁴

El espejo es uno de los elementos que aparece con más frecuencia en los cuentos de Angela Carter y en la literatura gótica en general, es un elemento heredado de los cuentos de hadas, así como de leyendas provenientes de diversas culturas. Su presencia inquietante hace que los personajes se pregunten qué o cuál es la realidad: lo inmediato, lo que percibimos a través de los sentidos, o lo que está detrás (¿o dentro?) de esa mágica superficie plateada que llamamos espejo.

La exploración de la naturaleza de estos objetos llega a su punto climático en el relato titulado "Reflections", el cual se desarrolla en un típico bosque carteriano, 'high in the uplands', que parece ser la síntesis de todos los bosques de los cuentos de hadas. El espejo es el umbral que divide a este mundo de su contraparte: 'The whorls of the shell went the wrong way. The spirals were reversed. It looked like the mirror image of a shell, and so it should not have been able to exist outside a mirror';²⁵ o 'I gave birth to my mirror self through the meditation of the looking glass, [...]'²⁶ El personaje, atrapado en el interior del espejo, nos describe con detalle la lógica invertida de ese mundo al

²⁴ *Ibid.* p. 70.

²⁵ *Ibid.* p. 82.

²⁶ *Ibid.* p. 89.

punto en que el lector ya no sabe si está fuera o dentro del espejo, fuera o dentro del relato.

El desdoblamiento se encuentra en todos los niveles del texto, personajes andróginos, objetos cuyo aspecto físico sólo puede ser entendido si pensamos en que son su propio reflejo, etc. El relato construye y desconstruye la lógica binaria para dejar, al final, al andrógino irremediamente desgarrado, partido por la mitad. Es una declaración de cómo la lógica binaria occidental convierte a la tesis y su antítesis en irreconciliables: 'Cohesion gone. Ah!'²⁷

'Reflections' se une, en *Fireworks: Nine Profane Pieces*, a otros cinco relatos que podríamos llamar de carácter más surrealista y/o mítico, para distinguirlos de los cuentos del Japón, sin olvidar que esta división es sólo para fines del análisis, ya que, en realidad, en todos los textos están presentes las mismas preocupaciones fundamentales. Este segundo grupo de relatos, además de tener en común el hecho de que todos se desarrollan en espacios totalmente ficcionales²⁸, están más "empapados" del elemento maravilloso y son, por lo general, recreaciones de cuentos de hadas europeos, como *Pinocho* o *Hansel y Gretel*.

'The Loves of Lady Purple' es la historia de una marioneta llamada Lady Purple, The Shameless Oriental Venus, quien era, según su creador, el profesor asiático, 'the

²⁷ *Ibid.* p. 95.

²⁸ Toda narración se desarrolla en un espacio ficcional, me refiero aquí a que se trata de espacios que no tienen un referente inmediato común o familiar.

petrification of a universal whore and had once been a woman in whom too much life had negated itself.²⁹ Además de ser otro caso en el que los opuestos se tocan, esta marioneta es movida por los hilos de la lujuria de su creador. La patológica relación entre creador y objeto creado llega al punto en el que, vía un típico método vampírico, la marioneta succiona la vida de su creador y, al igual que en la historia creada para el teatro guiñol, asesina al padre, quema la casa paterna y huye para vivir como la gran meretriz de Oriente que acaba con los hombres: 'she sucked his breath from his lungs so that her own bosom heaved with it. [...] She sank her teeth into his throat and drained him.'³⁰

El vampirismo es otro de los temas favoritos de Angela Carter -también utilizado por Guadalupe Dueñas-, incluida su relación con lo erótico y la muerte. Encontramos en estos cuentos plantas carnívoras, seres que le roban la vida a otros y, en fin, todo un desfile de figuras de la noche, como brujas, espíritus de animales salvajes muertos, etc., que contribuyen a la colocación de la obra de Carter en el terreno de la literatura gótica.

'Penetrating to the Heart of the Forest' es un cuento en el que la autora hace una recreación de la historia de Hansel y Gretel que se convierte en un relato de visos mitológicos, y nos remonta a la pareja original en el paraíso y la famosa mordida del fruto prohibido del Árbol del Bien y del Mal, que trae como consecuencia el despertar de la sexualidad. En ese momento queda al descubierto otro de los temas recurrentes de la escritora inglesa: el incesto, común, una vez más, en la literatura gótica.

²⁹ *Ibid.*, p. 44.

Todos los temas antes mencionados son de carácter transgresor y el estar tratados desde una perspectiva feminista los convierte en verdaderos retos a todo lo establecido: la lógica cotidiana, la idea de un tiempo y un espacio lineales, los estereotipos de lo "normal", lo "bello", lo "correcto"; el "deber ser" tanto en la sociedad como en la literatura. Su obra es, además, un perfecto ejemplo de revisionismo y escritura a "contrapelo".

Un ejemplo de lo anterior es "The Bloody Chamber", texto que da título a su segunda colección de cuentos *The Bloody Chamber and Other Stories*, publicada en 1979. El libro comparte características tanto formales como temáticas con el anterior y se convierte en la muestra más contundente, dentro de su producción, de una narrativa teñida por lo mágico y lo sobrenatural.

El relato que da nombre a la obra es una excelente recreación de "Barbazul". Aunque más adelante analizaremos este cuento de manera detallada, adelanto aquí que el texto, sobre todo al inicio, también juega con una serie de alusiones al *Dracula* de Bram Stoker, y la historia original del sangriento conde se va convirtiendo, poco a poco, en la de un personaje al estilo del Marqués de Sade y después, en la primera variante que Angela Carter presenta en este libro, de la historia de *La Bella y la Bestia*. A esta última, la escritora le da otra vuelta de tuerca y el texto adopta, además, una postura feminista ya que al final del cuento, en vez de que la doncella se sacrifique para salvar al padre que permanece prisionero, como sucede en la historia original, la madre de la joven, montada

³⁰ *Ibid.* p. 50.

a caballo y en grito de guerra, rescata a su hija y mata al protagonista masculino: un aniquilador de mujeres, a la manera del furioso Barbazul.

A diferencia de otras narradoras quienes, también preocupadas por el tema de las relaciones madre-hija, insisten en los conflictos creados por la brecha generacional y la represora educación que estas madres recibieron de sus respectivas progenitoras, Angela Carter siempre adopta una postura optimista al respecto. Las relaciones madre-hija retratadas en sus cuentos suelen ser de gran solidaridad, las primeras se encargan de enseñar a las segundas los secretos del "ser mujeres", y ejercen, física o espiritualmente, sus funciones de "protectoras", de manera infatigable. Este elemento de unión le confiere a las mujeres de su narrativa un poder al que el resto de los personajes no tiene acceso. Y no me refiero solamente a los cuentos que aparecen en su segunda colección, esta constante puede encontrarse en relatos muy posteriores, como "Ashputtle or The Mother's Ghost", que pertenece a su cuarto libro de cuentos, *American Ghosts and Old World Wonders*, publicado en 1993.

Pero volviendo a su segundo libro, podríamos agrupar a los nueve cuentos restantes de la siguiente manera. "The Lady of the House of Love", como otro ejemplo de texto vampírico, aunque el tratamiento y tono del relato sean mucho más melancólicos que en el caso de "The Bloody Chamber"; dos reelaboraciones sobre el cuento de *La Bella y la Bestia*, que llevan por títulos "The Courtship of Mr Lyon" y "The Tiger's Bride"; otras dos recreaciones de cuentos tradicionales, "Puss-in-Boots" and "The Snow Child", siempre con una fuerte carga erótica, el último en torno a la

brutal materialización de los deseos masculinos; tres cuentos que son reelaboraciones de *Caperucita roja*, pero con antagonistas convertidos en hombres lobo, domados por la ferocidad del personaje femenino quien, vía la afirmación de una sexualidad autónoma, nos recuerda a la loba de mitos fundadores como el de la antigua Roma: me refiero a "The Werewolf", "The Company of Wolves" y "Wolf-Alice". Por último, tenemos otro cuento titulado "The Eri-King", que se desarrolla en un bosque encantado, vuelve al mito del paraíso perdido y tiene muchos elementos comunes con el bosque shakespeariano, recreado de manera deslumbrante en "Overture and Incidental Music for *A Midsummer Night's Dream*" de su tercer libro de cuentos *Black Venus*.

En sus dos últimas colecciones de cuentos, *Black Venus* (1985) y *American Ghosts and Old World Wonders* (1993, publicación póstuma), hay un nuevo gusto por el retrato, la estampa en homenaje a figuras queridas o personajes que fascinaron su imaginación. Me refiero, por ejemplo, al retrato de Jeanne Duval, la amante negra de Baudelaire; a la recreación de la infancia de Edgar Allan Poe o las historias sobre Lizzie Borden quien, según canciones populares inglesas, asesinó a sus padres con un hacha.

Carter dirigió la mirada hacia el nuevo continente las historias sobre las trece colonias y el puritanismo que caracterizó a sus fundadores, reduciendo a lo subterráneo toda forma de sensualidad fueron tierra fértil para crear textos que continuaron las tradiciones literarias de Poe o Hawthorne, desde una crítica perspectiva de finales del siglo XX. Curiosamente, el sur del territorio estadounidense que tanta materia prima brindó a las creaciones de autores de textos góticos como Faulkner, McCullers, Williams

y O'Connor, también inspiró historias como "John Ford's *Tis Pity She's a Whore*" de Carter y "La fuga" de Dueñas.

Aunque podríamos decir que estos dos volúmenes de Angela Carter son "menos" góticos en el sentido más clásico del término, de cualquier manera, se encuentran en estas historias rasgos temáticos y simbólicos comunes a los relatos previos. La sexualidad asociada a lo tenebroso, la sangre femenina y lo vampírico, lo sobrenatural, la violencia por la presencia de lo inexplicable y, por supuesto, el revisionismo que caracterizó a toda su obra, como lo explica Rushdie en las siguientes líneas: 'Baudelaire, Poe, Dream-Shakespeare, Hollywood, panto, fairy tale: Carter wears her influences openly, for she is their deconstructionist, their saboteur. She takes what we know and, having broken it, puts it together in her own spiky, courteous way; her words are new and not-new, like our own.'³¹

Es así como, tras una revisión general de la producción cuentística de las escritoras Angela Carter y Guadalupe Dueñas, llegamos a lo que será un análisis detallado de doce cuentos de las mismas. La segunda parte de este capítulo estará dividida en cuatro secciones que atenderán a la discusión sobre el espacio y las atmósferas, los tipos de personajes, los temas y, por último los distintos usos del terror y el horror, en los diferentes textos que seleccioné de nuestras escritoras. Estas secciones están pensadas en relación con los elementos analizados en las obras góticas mencionadas en capítulos anteriores, ya que uno de los propósitos principales del análisis será demostrar que se

³¹ Salman Rushdie, *op. cit.*, p. xiv.

trata de textos góticos que heredan una serie de elementos típicos del género y que, a su vez, los transforman, dando lugar a una literatura de terror muy contemporánea, subversiva y feminista

Los textos seleccionados son los siguientes en el caso de Angela Carter, trabajaremos con "The Loves of Lady Purple" y "Penetrating to the Heart of the Forest" de *Fireworks: Nine Profane Pieces*; y "The Bloody Chamber" y "The Lady of the House of Love" de *The Bloody Chamber and Other Stories*. Es decir, me concentraré en cuentos de sus dos primeros volúmenes, ya que los considero representativos no sólo de toda su escritura sino de su vena gótica más pura, y porque tienen elementos en común con obras de otros autores mencionados a lo largo de este trabajo, lo mismo que con los cuentos de Guadalupe Dueñas indicados en el siguiente párrafo. Mencionaremos también el texto "Ashputtle or The Mother's Ghost" de *American Ghosts and Old World Wonders* porque nos será de utilidad para explicar el manejo del personaje de la madre que Carter hace en mucha de su literatura.

Para el caso de Dueñas, seleccioné los siguientes textos "Historia de Mariquita", "Al roce de la sombra" y "La timidez de Armando" de *Tiene la noche un árbol*, "Pasos en la escalera" de *No moriré del todo* y "Los huérfanos", "La sorpresa" y "La leontina dorada" de *Antes del silencio*. Los títulos fueron escogidos por las mismas razones que los de Carter y, en este caso, la selección incluye a las tres colecciones de cuentos de la autora.

Nunca dejará de sorprenderme el hecho de que dos escritoras tan distantes en términos geográficos y lingüísticos, provenientes de tradiciones literarias diferentes, hayan creado textos con muchos elementos en común que permiten la realización de un estudio comparativo y la inserción de ambas en una línea escritural común. Podríamos decir, volviendo al epígrafe de este capítulo, que cuando Carter y Dueñas se asomaron a la escritura, 'dead air came out to meet *them*'. Y ese aliento nutre a lo más deslumbrante y tenebroso de sus producciones literarias

A. El espacio.

En un capítulo dedicado a la dimensión espacial del relato del antes citado *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel explica que "la forma discursiva privilegiada para la proyección del espacio diegético es evidentemente la *descripción*"³², para llegar, finalmente, a la conclusión de que la descripción es "el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo."³³ Pero la descripción es una estrategia que no sólo sirve para crear la ilusión de un espacio en los textos narrativos, sino también algo más sutil llamado atmósfera, que el *Diccionario de la lengua española* define, en dos de sus acepciones, como "espacio a que se extienden las influencias de una persona o cosa, o ambiente que rodea a éstas" y "prevención o inclinación de los ánimos, favorable o adversa, a una persona o cosa."³⁴ El *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* define a la atmósfera como 'The mood and feeling, the intangible quality

³² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 39.

³³ *Ibid.* p. 41.

³⁴ Subvoce "atmósfera" en *Diccionario de la lengua española Real Academia Española*, p. 224.

which appeals to extra-sensory as well as sensory perception, evoked by a work of art. For instance, the opening scene in *Hamlet* where the watch is tense and apprehensive, even 'jumpy'.³⁵

Ahora bien, si la construcción del espacio y la creación de atmósfera, vía la descripción, con toda la carga simbólica que ello implica, son importantes en cualquier texto narrativo, lo son aún más en los textos góticos. Basta recordar el hecho de que el término "gótico" denotó a cierta arquitectura mucho antes de que su significado se asociara a la literatura. Pero ya en el contexto de lo escritural, los edificios se convierten en símbolos de una arquitectura de la mente: 'architectural space is integral to the psychological machinations of Gothic fiction, and is used to invoke feelings of fear, awe, entrapment and helplessness in characters and readers alike. Furthermore, the architecture itself can be said to be psychically alive; it is often depicted as having a "vile intelligence of its own" and as "hyper-organic in all its aspects".³⁶ Un clásico ejemplo de lo anterior es el cuento "The Fall of the House of Usher", de Edgar Allan Poe, en el que la casa, una mansión heredada por los últimos descendientes de la familia Usher, se convierte en un personaje más de la historia al grado de que, cuando los protagonistas mueren, la casa también desaparece. O el final de la ya comentada novela de Walpole, que incluye el derrumbe del castillo. A lo anterior yo agregaría que en el caso del gótico femenino, es decir, el que Ellen Moers define como 'the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic'³⁷,

³⁵ Subvoce "atmosphere" en *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 64.

³⁶ Christine Ruotolo *et al.*, "Architecture of the Mind" en *The Gothic: Materials for Study*, p. 1.

³⁷ Ellen Moers, "Female Gothic" en *Literary Women*, p. 90

el espacio (castillo, casa embrujada, etc.) se convierte no sólo en una metáfora de la arquitectura de la mente, sino también del cuerpo femenino, en otras palabras, de los cuerpos de las heroínas que protagonizan las historias.

Si volvemos a lo mencionado sobre el espacio en el primer capítulo de esta tesis, recordaremos que de todos los espacios de ambiente medieval utilizados en las novelas del gótico temprano, entre los que se encuentran el convento, las catedrales y los cementerios, el más importante de todos fue el castillo que, originalmente, era una fortificación construida con el único propósito de mantener e intensificar el poder del señor feudal: 'Medieval castles came into being when nobles were comparatively independent of their kings, and could with impunity exert absolute power upon anyone living in or near them. It is just such impregnable power that the castle expresses in the Gothic tale.'³⁸ Basta recordar todas las escenas de persecución o encarcelamiento de las heroínas llevadas a cabo por los amos de los castillos en las novelas de Ann Radcliffe para comprobar que el castillo es el territorio en el que el poder del patriarca no tiene límites y, si como dijimos en el párrafo anterior, es también una metáfora del cuerpo femenino, éste es un cuerpo "ajeno", habitado por otros seres que parecen tener más control sobre el edificio que su supuesta dueña. De ahí que la denuncia de la condición alienada del cuerpo femenino y la lucha por su recuperación sean rasgos característicos del gótico femenino.

³⁸ Philip P. Hallie, *The Paradox of Cruelty* en Christine Ruotojo *et al.*, *op. cit.* p. 3

Esta última idea tiene que ver con las exploraciones "clandestinas", y generalmente nocturnas, del castillo que todas las heroínas llevan a cabo mientras el resto de los "huéspedes" duermen o están ausentes. Ellen Moers brinda, además, una interpretación interesante de cómo las correrías por los castillos aportan, en las novelas de Radcliffe, un motivo nuevo a la ficción de la época: el motivo de la mujer viajera, pero los viajes, a la manera del gótico, son dentro de los castillos:

And indoors, inside Mrs. Radcliffe's castles, her heroines can scuttle miles along corridors, descend into dungeons, and explore secret chambers without a chaperone, because the Gothic castle, however much in ruins, is still an indoor and therefore freely female space. In Mrs. Radcliffe's hands, the Gothic novel became a feminine substitute for the picaresque, where heroines could enjoy all the adventures and alarms that masculine heroes had long experienced, far from home, in fiction.³⁹

Ya habíamos mencionado también que el castillo, en particular el castillo apagado, en términos psicoanalíticos, simboliza lo inconsciente, la memoria confusa y el deseo indeterminado, por lo que estos paseos nocturnos por los corredores subterráneos se convierten en símbolos de la exploración de la psique del personaje, a la vez que en un deseo de conocimiento y recuperación del cuerpo que conduce al despertar de la sexualidad y la pérdida de la inocencia. Por ello coincido con la opinión de Christine Ruotolo cuando dice que el edificio en la narración 'also becomes the structure of the heroine's emerging sexuality'⁴⁰

³⁹ Ellen Moers, "Traveling heroism: Gothic for Heroines" en *op. cit.* p. 126.

⁴⁰ Christine Ruotolo *et al* "The Inner Space: Female Sexuality and Place in the Gothic", en *op. cit.* p. 1

Si utilizamos una vez más el ejemplo de las novelas de Radcliffe, en *The Mysteries of Udolpho* los cambios en el espacio simbolizan el viaje emocional de Emily de la infancia hacia la edad adulta. Emily deja el mundo conocido (y asexual) de la infancia, la casa paterna, para internarse en lo desconocido, el viaje hacia la edad adulta. Entre estos dos estados se detiene, como indica Ann Ronald, en una 'sterile wasteland (presexuality, a break with the past), moves through a never, never land (courtship, magic, illusion, dream), and then arrives at full sexuality (female adulthood, as Radcliffe subconsciously perceives it).'⁴¹ Pero como bien apunta la mencionada crítica, hacia el final de la novela, 'by using imagery which unites sexuality with fairy tales, the author implies that her commitment is not to sexual fulfillment but only to sexual innuendo cloaked in nightmare and dream...'⁴² Es decir, que nuestra novelista protestante del siglo XVIII, caracterizada siempre por un estilo contenido, apunta a una serie de etapas que bien pueden equivaler a las de cualquier novela de iniciación sexual, pero nunca permite que sus heroínas lleguen al conocimiento y ejercicio pleno de su sexualidad. Y esto, como siempre, está representado por el espacio. Al final de la novela, Emily vuelve a la casa campestre de la infancia que ya no es el castillo donde su cuerpo se vio asediado por el villano de la historia, esta casa es ahora el espacio de la consumación del amor matrimonial (o permitido) con el héroe, es el único lugar-cuerpo en el que la protagonista se siente cómoda, pero no puede ser un cuerpo de sexualidad adulta y autónoma porque es, finalmente, la casa heredada por el padre y no *a room of her own*. Las posibilidades temáticas y simbólicas del espacio están ahí, sólo que Radcliffe decide

⁴¹ Cfr. Ann Ronald, "Terror-Gothic: Nightmare and Dream" en *The Female Gothic*, pp. 176-186.

⁴² *Idem*.

no desarrollarlas hasta sus últimas consecuencias. Para ello tuvimos que esperar hasta los textos góticos femeninos del siglo XX, como los de Angela Carter.

Veamos lo que sucede con estas ideas sobre el espacio cuando las aplicamos a uno de los cuentos más característicamente góticos de Angela Carter: "The Bloody Chamber". Este cuento largo es ante todo una recreación de "Barbazul", pero también de otros textos góticos como la famosa novela de Stoker, *Dracula*. El párrafo inicial es la descripción del viaje por tren de la protagonista, recién casada, junto con su esposo, hacia su nuevo hogar: un castillo lejano, construido en lo que parece ser un umbral misterioso entre el mar y la tierra. Todo nos recuerda el recorrido de Jonathan Harker hacia la mansión del sangriento Conde: la sospecha de ser observada desde la oscuridad, la sensación de estar dejando atrás el mundo conocido, occidental, para internarse en lo exótico, lo impredecible. Pero aquí, Angela Carter crea a un personaje que es mucho más consciente que el de Stoker de estar viviendo un ritual de paso, su iniciación a la vida de mujer adulta y la inevitable entrada a la vida sexual: "(...) the train that bore me through the night, away from Paris, away from girlhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, into the unguessable country of marriage".⁴³ En una primera lectura del texto, la narradora es lo suficientemente hábil como para crear la ilusión de que la historia está sucediendo en el momento mismo de la narración, pero en una segunda lectura nos damos cuenta de que el tiempo narrativo es pasado, el párrafo se inicia con la siguiente línea: "I remember how, that night, [. .]"⁴⁴, es decir, que la voz narrativa en primera persona, o narradora autodiegética, está contando desde la

⁴³ Angela Carter, "The Bloody Chamber", p. 111.

conciencia de lo ya vivido y superado. Sin embargo, como decía, es lo suficientemente hábil para narrar combinando el conocimiento con la dosificación de la información para que en ningún momento se pierdan ni la tensión narrativa ni el suspenso.

Conforme el texto avanza, la relación entre el espacio principal, el castillo, y el descubrimiento de la sexualidad de la inocente heroína de diecisiete años, se vuelve más evidente:

His kiss, his kiss with tongue and teeth in it and a rasp of beard had hinted to me, though with the same exquisite tact as this nightdress he'd given me, of the wedding night, which would be voluptuously deferred until we lay in his great ancestral bed in the sea-girt, pinnacled domain that lay, still, beyond the grasp of my imagination...that magic place, the fairy castle whose walls were made of foam, that legendary habitation in which he had been born. To which, one day, I might bear an heir. Our destination, my destiny.⁴⁵

Como en los textos góticos más clásicos, el castillo se encuentra ubicado en un territorio aislado, lejos del resto del mundo, lo que contribuye a la sensación de desamparo experimentada por la protagonista pero, también como en los textos góticos femeninos es, inequívocamente, el lugar de confrontación con la sexualidad, de descubrimiento del cuerpo femenino en una atmósfera amenazadora, violenta, sólo que el final será muy distinto del que solemos encontrar en las primeras novelas góticas escritas por mujeres. Lo que en la cita anterior implica la frase 'beyond the grasp of my imagination' es, por supuesto, el desconocido mundo de la vida sexual que el personaje femenino intenta pintar con tonos de cuento de hadas, como lo pinta Emily al final de *The Mysteries of*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.* p. 112.

Udolpho. Quiero decir que el punto en el que termina el viaje emocional y sexual de la heroína de Radcliffe es apenas el punto de partida de la heroína de Carter, la cual descubrirá hasta las más sádicas posibilidades de los impulsos sexuales para luego emerger de los oscuros laberintos subterráneos del castillo con un poder nunca antes intuido.

El cuento coquetea con la versión original de Stoker en más de un sentido. La descripción del personaje masculino nos empuja a creer que se trata de un vampiro

I could see the dark, leonine shape of his head [...] his strange, heavy, almost waxen face was not lined by experience [...] sometimes that face, in stillness when he listened to me playing, with the heavy eyelids folded over eyes that always disturbed me by their absolute absence of light, seemed to me like a mask, as if his real face, the face that truly reflected all the life he had led in the world before he met me, before, even, I was born, as though that face lay underneath this mask.⁴⁶

Y la asociación del personaje con el vampiro de Stoker hace que se creen una serie de expectativas en el lector, es decir, nuestra heroína, si todo se apega a la fuente, tendrá dos posibilidades. o terminará como Lucy, convertida en vampiro o, como Mina, será rescatada por un grupo de valientes hombres cazavampiros. Sin embargo, con una típica vuelta de tuerca a la Carter, el texto se encargará de frustrar las expectativas del lector y brindarle nuevas sorpresas.

Sin embargo, mientras el juego con la figura del vampiro prevalece, se comprueba algo que ya habíamos mencionado en el segundo capítulo de esta tesis el

vampiro es perseguido y condenado por el poder patriarcal, entre otras cosas, por su capacidad para despertar la sensualidad y sexualidad femeninas. Cuando el supuesto vampiro de nuestra historia le regala a la protagonista una deslumbrante gargantilla de rubíes 'bright as arterial blood'⁴⁷, la primera reacción del lector es interpretario como una prefiguración de la sangre que correrá por su cuello tras la tradicional mordida del nosferato. Sin embargo, el texto nos descubre más tarde que se trata del anuncio de la muerte por decapitación que el personaje masculino tiene planeada para la protagonista y que coincide con el final de la mártir católica, Santa Cecilia, con quien se asocia a la heroína, sobre todo en la segunda mitad del texto. Pero lo más importante aquí es la sensualidad y frivolidad que los regalos aristocráticos despiertan en el personaje.

And I saw myself, suddenly, as he saw me, my pale face, the way the muscles in my neck stuck out like thin wire. I saw how much that cruel necklace became me. And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away.

The next day, we were married.⁴⁸

Una vez creada una atmósfera de sensualidad y descrito el castillo de manera proléptica, la llegada al mismo nos confirma que era tan misterioso como la protagonista lo había imaginado y aún más, tenebroso y melancólico.

And, ah! His castle The faery solitude of the place, with its turrets of misty blue, its courtyard, its spiked gate, his castle that lay on the very bosom of the sea with seabirds mewing about its attics, the casements opening on to the green and purple,

⁴⁶ *Ibid.* pp 112-113.

⁴⁷ *Ibid.* p 115.

⁴⁸ *Idem*

evanescent departures of the ocean, cut off by the tide from land for half a day...that castle, at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves, with the melancholy of a mermaid who perches on her rock and waits, endlessly, for a lover who had drowned far away, long ago.⁴⁹

Además de ser este un típico castillo de ficción gótica, la prosopopeya o personificación del mismo como una sirena nos habla de la cualidad orgánica o animada que tienen los edificios en este tipo de literatura y, como en el ejemplo de Edgar Allan Poe, la estrecha relación que se establece entre el espacio y los personajes, como lo indica el propio esposo al presentar al ama de llaves, otro personaje tradicionalmente oscuro: 'He told me this one had been his foster mother; was bound to his family in the utmost feudal complicity, 'as much a part of the house as I am, my dear.'⁵⁰ Pero en el caso de este castillo se establece, además, una analogía con una sirena, un ser híbrido que representa a los mundos entre los que se encuentra el castillo, ubicado en una especie de fisura o grieta espacial, que como las temporales, suelen ser territorios fantásticos. El personaje mitológico aludido, aunque sea un híbrido, suele considerarse un cuerpo femenino y seductor, con lo que se propicia un "engeneramiento" (*engendering*) del espacio.

Nos encontramos ahora con la escena de la noche de bodas y la descripción de la cámara nupcial:

And there lay the grand, hereditary matrimonial bed, itself the size, almost, of my little room at home, with the gargoyles carved on its surfaces of ebony, vermilion lacquer, gold leaf, and its white gauze curtains, billowing in the sea breeze. Our bed. And surrounded by so many mirrors! Mirrors on the walls, in

⁴⁹ *Ibid.* p. 117.

⁵⁰ *Idem.*

stately frames of contorted gold, that reflected more white lilies than I'd ever seen in my life before. He'd filled the room with them, to greet the bride, the young bride. The young bride who had become that multitude of girls I saw in the mirrors (...)

'See,' he said, gesturing towards those elegant girls. 'I have acquired a whole harem for myself!'⁵¹

La descripción de la habitación bien podría ser también la de una cámara funeraria, y de hecho con eso la identifica más adelante la protagonista. La cama se convierte en el altar o piedra de sacrificios en donde han sido inmoladas incontables vírgenes, representadas en la multiplicación de imágenes en los espejos. La historia de las desaparecidas esposas anteriores es otro juego de intertextualidad que, en este caso, alude a la historia de *Barbazul*, de Perrault. La alcoba cuenta con todos los detalles necesarios para la realización de fantasías sexuales masculinas, pero la presencia de los espejos, como ya habíamos mencionado, tiene también significados mágicos y psicoanalíticos. En esta escena, la protagonista vive un conflicto de identidad que se ve magnificado por la presencia de las superficies reflejantes y que sólo será resuelto tras la pérdida de la virginidad, un posterior descenso a la habitación prohibida del castillo (otro elemento tomado de la historia de *Barbazul*) y la vuelta a la superficie.

Cumplidos los ritos de iniciación sexual, no exentos de violencia, el esposo parte inmediatamente para arreglar un negocio, entregándole antes las llaves de todas las puertas del castillo e indicándole que puede entrar a cualquier habitación excepto una a la que considera su lugar de intimidad aunque, paradójicamente, le da todas las instrucciones para llegar hasta ahí. Como era de esperarse, y como ocurre no sólo en la

⁵¹ *Ibid.* p 118

historia de Perrault sino en distintas versiones europeas y orientales de la misma, la heroína, a media noche, empieza el recorrido por las mazmorras y corredores subterráneos en busca de la prohibida habitación. Una vez ahí, descubre que se trata de una cámara de tortura que incluye todo tipo de artefactos medievales como *The Iron Maiden*, entre otros, y encuentra finalmente los cadáveres de las tres esposas anteriores del protagonista masculino, sacrificadas en macabras ceremonias. Este es el momento climático de la historia, la heroína ha descendido hasta el centro de la roca sobre la cual está fundado el castillo, la caverna, sepulcro y matriz de la construcción que le revela el lado oscuro de las pasiones humanas, las del esposo y las propias. Descubre que su voluptuosa ambición la ha conducido a un destino funesto: ser una pieza más de un museo de perversiones. Horrorizada, vuelve a la habitación nupcial; el esposo retorna y ella no puede disimular su conocimiento y su hora ha sido marcada con el símbolo de los impuros que el esposo grava en su frente con la misma llave de la habitación prohibida y que nos recuerda la marca de Mina en la historia de Drácula. Sólo que ahora ya sabemos que, más que un vampiro tradicional, el esposo es una recreación de Barbazul y un Marqués al estilo de Sade. Pero cuando está a punto de ser decapitada, como lo anunciaba el cuadro de Santa Cecilia que el Marqués había colocado en el salón de música, aparece la madre de la protagonista, en espectacular cabalgata que desafía a la ascendente marea que separa al castillo de la tierra firme y ejecuta al Marqués de un sólo tiro en la frente. En lugar de ser rescatada por un héroe-futuro esposo al estilo de las heroínas de Radcliffe o por los hermanos, como sucede en el cuento infantil, la protagonista escapa gracias a la intervención de la valiente progenitora. Pero la aparición de la madre no es una solución desesperada al texto, ya se nos había indicado desde el

inicio de la historia que la madre era una mujer rebelde e independiente que en su juventud había desafiado a las leyes familiares para forjarse un destino propio, y que nunca había estado de acuerdo con el matrimonio de su hija. Fue el espíritu de la madre el que infundió valor a la hija en su recorrido por los túneles subterráneos del castillo: 'My mother's spirit drove me on, into the dreadful place, in a cold ecstasy to know the very worst.'⁵² La experiencia sexual, el reconocimiento de su cuerpo y del castillo, conducen a la protagonista hasta la confrontación con la muerte y el descubrimiento de su identidad. Desde dicho estado de nueva madurez corporal y mental, se identifica plenamente con la madre en la afirmación de una femineidad fuerte e insumisa que acaba con el poder patriarcal.

A diferencia de otras autoras quienes, también preocupadas por el tema de las relaciones madre-hija, insisten en los conflictos creados por la brecha generacional y la represora educación que estas madres recibieron de sus respectivas progenitoras, Angela Carter suele adoptar una postura optimista al respecto. Las relaciones madre-hija retratadas en sus cuentos son casi siempre de gran solidaridad, las primeras se encargan de enseñar a las segundas los secretos del "ser mujeres", y ejercen, física o espiritualmente, sus funciones de "protectoras", de manera infatigable. Este elemento de unión le confiere a las mujeres de su narrativa un poder al que el resto de los personajes no tiene acceso.

⁵² *Ibid.* p. 131.

Volviendo a la historia, una vez abolido el tirano, la protagonista es la única dueña del castillo, ha ganado un cuerpo con el que puede hacer lo que quiera, y el largo viaje emocional del personaje queda simbolizado en sus recorridos por los distintos espacios del texto. Al final no se repite la fórmula de Radcliffe, casa de la infancia-castillo-casa de la infancia, la heroína de Carter ni siquiera hereda la casa de su madre, lo que ya hubiera sido un cambio, sino que está "construyendo" una casa propia y ha decidido que la habitará junto con el bondadoso y ciego afinador de pianos. La joven viuda de diecisiete años ha sufrido una transformación radical y se ha convertido en un personaje poderoso y asertivo, a partir del conocimiento y recuperación del cuerpo, simbolizados en la conquista de un espacio.

Para dar una idea un poco más completa del manejo del espacio en los cuentos de Angela Carter, procederemos ahora al análisis de otro texto de la misma colección titulada *The Bloody Chamber and other Stories*; se trata, esta vez, de "The Lady of the House of Love". Este cuento es la historia de una melancólica reina de los vampiros, última descendiente de una dinastía de seres de la noche irremediamente ligados al castillo familiar:

Wearing an antique bridal gown, the beautiful queen of the vampires sits all alone in her dark, high house under the eyes of the portraits of her demented and atrocious ancestors, each one of whom, through her, projects a baleful posthumous existence; she counts out the Tarot cards, ceaselessly construing a constellation of possibilities as if the random fall of the cards on the red plush tablecloth before her could precipitate her from her chill, shuttered room into the country of perpetual summer and obliterate the perennial sadness of a girl who is both death and the maiden.⁵³

⁵³ Angela Carter, "The Lady of the House of Love", p. 195

Tanto el espacio como el personaje cumplen con los requisitos necesarios para que el texto se clasifique como un cuento gótico: tenemos el castillo de altas y oscuras paredes en ruinas, con la damisela atrapada en su interior, esta vez por una "obligación familiar" o, mejor dicho, una maldición, el destino fatal de pertenecer a un ineludible linaje de vampiros. Como en los textos góticos más clásicos, el castillo es una prisión física y psicológica del pasado y, nuevamente, un cuerpo que no le pertenece del todo a la protagonista. 'The castle is mostly given over to ghostly occupants but she herself has her own suite of drawing room and bedroom. Closely barred shutters and heavy velvet curtains keep out every leak of natural light.'⁵⁴ El sentimiento claustrofóbico del personaje se refleja también en su obsesión por leer el Tarot con la esperanza de que algún día la disposición de las cartas cambie y su destino se vea alterado. La tragedia de la inmortalidad encarna en esta vampiresa con una dramática melancolía, un agónico deseo de vida en el exterior la atormenta, mientras sabe que su existencia sólo es posible entre las paredes de la mansión ancestral. Y como en "The Lady of Shalott" de Tennyson, renunciará a la existencia a cambio de un espejismo amoroso, pero a la manera de Carter.

La virginal vampira ha perpetuado los crímenes de sus antepasados destruyendo a los incautos que cometen la equivocación de acercarse a beber de la fuente a la entrada del castillo. Estos son atraídos al interior por una "ama de llaves" con aspecto de bruja, única sirvienta encargada de la crianza de la doncella. Y un día llega hasta su puerta un

⁵⁴ *Idem*

joven oficial de la armada británica, héroe de película de la primera mitad de este siglo, valiente y con la peculiar característica de ser virgen. Por primera vez, en la tirada del Tarot aparecen la muerte y el amor. La potencial víctima es conducida a través de corredores oscuros en una irónica inversión de los roles de la novela gótica: el joven apuesto es esta vez el personaje virgen que recorre los laberintos del castillo para llegar al centro del edificio, donde descubrirá la sexualidad:

He was surprised to find how ruinous the interior of the house was -cobwebs, worm-eaten beams, crumbling plaster; but the mute crone resolutely wound him on the reel of her lantern down endless corridors, up winding staircases, through the galleries where the painted eyes of family portraits briefly flickered as they passed, eyes that belonged, he noticed to faces, one and all, of a quite memorable beastliness.⁵⁵

Tras un breve protocolo, la vampiresa hace una invitación directa al lecho, y la inocencia y racionalidad del joven no le permiten sentir miedo, es decir que en una irónica desconstrucción del estereotipo del héroe, la autora atribuye su valentía a la ignorancia y a una estrecha visión lógica del mundo: 'This lack of imagination gives his heroism to the hero.'⁵⁶ Entonces nos acercamos al momento climático del texto, y en el conflicto entre el amor y la muerte que vive la protagonista se hace patente la condición alienada de su cuerpo-castillo.

She herself is a haunted house. She does not possess herself; her ancestors sometimes come and peer out of the windows of her eyes and that is very frightening. She has the mysterious solitude of ambiguous states; she hovers in a no-man's land between life

⁵⁵ *Ibid.* p. 201.

⁵⁶ *Ibid.* p. 205

and death, sleeping and waking, behind the hedge of spiked flowers, Nosferatu's sanguinary rosebud. The beastly forebears on the walls condemn her to a perpetual repetition of their passions.

(One kiss, however, and only one, woke up the Sleeping Beauty in the Wood.)⁵⁷

Y cuando todo parece indicar que cumplirá con las demandas de los antepasados que la habitan, en el ritual de desnudar los cuerpos sus lentes oscuros se estrellan contra el suelo -irónico recordatorio del contexto moderno de la historia- y, como la Bella Durmiente, uno de sus dedos sangra, prefiguración de la pérdida de la virginidad, y el héroe cura la herida con su boca. Es él quien bebe la sangre del Nosferato, es ella quien empieza a volverse mortal. Tras la consumación del acto amoroso, el héroe despierta a la mañana siguiente para descubrir las ventanas abiertas de par en par, la jaula de la alondra vacía y al ataúd-cama lo ve convertido en un objeto de utilería, lo cual produce, otra vez, un giro irónico: lo sucedido queda descrito como una representación, una farsa, y eso cambia el tono trágico que podía haber tenido el final de la historia. El personaje nota también que la vampiresa ha desaparecido y, en su lugar, encuentra una rosa. Cuando descubre el cuerpo sin vida de su amada no entiende lo sucedido, sólo que le dejó 'as a souvenir the dark, fanged rose I plucked from between my thighs, like a flower laid on a grave.'⁵⁸ La rosa es un símbolo de la entrega amorosa, pero también lo es aquí de la rebeldía de la heroína. Mientras el bien intencionado protagonista masculino *cre*e que su amor la salvará de toda la muerte que la ha rodeado durante años, la heroína *sabe* que el amor la librará de la cárcel de la inmortalidad. Elige desafiar a sus ancestros y cambiar su destino; la experiencia sexual le confiere, como a muchos personajes de Carter, un poder

⁵⁷ *Idem*

nunca antes intuido y, en el ejercicio de su sexualidad, escapa del cuerpo en el que estaba atrapada, abandona el castillo heredado y la existencia misma, lo cual propone un concepto desafiante: la no existencia, la disolución del ser es preferible a la condena de habitar un cuerpo alienado, un cuerpo que no pertenece y que otros manipulan. El desenlace de la historia es trágico, pero aún dentro de esta atmósfera fatalista la heroína logra ejercer la mínima posibilidad de libre albedrío permisible y verosímil. Y con la muerte de la protagonista se da fin a la dinastía y se intuye el colapso del castillo.

Como vemos, este cuento presenta una interesante variación en el manejo del espacio que se convierte en una recreación tanto del escenario de las novelas góticas clásicas, como del espacio-cuerpo del gótico femenino traído a un contexto moderno, aunque dentro del castillo se cree una atmósfera atemporal. El despertar sexual sigue siendo el ingrediente fundamental para el descubrimiento de la identidad de la heroína y una forma de empoderamiento común a los personajes femeninos de Carter, lo mismo que para los de otras creadoras de literatura gótica femenina en el siglo XX, como Joyce Carol Oates o Ann Rice.

Para completar nuestra revisión de los espacios predominantes en la cuentística de Angela Carter, faltaría mencionar otro de sus escenarios consentidos: el bosque encantado. Cuando sus personajes no se encuentran atrapados en una claustrofóbica mansión medieval, se internan en un bosque que bien podríamos llamar "bosque carteriano" y que es la suma de todos los bosques de los cuentos de hadas y narraciones

⁵⁸ *Ibid.* p. 208.

folklóricas europeas. Por influencia, precisamente, de los cuentos y las leyendas del folklóre europeo, el bosque es un espacio y un símbolo que aparece constantemente en las novelas del gótico temprano y que, al igual que en los textos de los que proviene, representa lo oscuro, irracional, mágico o inconsciente. El bosque es un lugar donde no existen las leyes del mundo civilizado, por lo tanto ahí todo es posible. En muchos de los cuentos de hadas o romances medievales, el héroe tiene que atravesar un bosque para llegar hasta el castillo donde está atrapada la heroína que rescatará y, en dicho bosque, tendrá que enfrentarse a monstruos terribles, inexplicables seres de la noche que tratarán de impedir que logre su misión. Si supera la prueba estará listo para volver a la corte -la vida pública, el consciente- y refrendar su título de héroe.

“Penetrating to the Heart of the Forest” es uno de los cuentos de Angela Carter, en este caso de su primer libro, que utiliza como espacio privilegiado al bosque. El texto se inicia con una recreación de la historia de Hansel y Gretel, pero por una típica transformación de nuestra escritora se convierte en un relato de visos mitológicos, y la historia da marcha atrás hasta remontarnos a la pareja original en el paraíso y la famosa mordida del fruto prohibido del Árbol del Bien y del Mal, que trae como consecuencia el despertar de la sexualidad. En ese momento queda al descubierto otro de los temas recurrentes en la escritura de esta narradora inglesa. el incesto.

La historia cuenta cómo Dubois, un botanista viudo con dos hijos gemelos, decide establecerse en una pequeña villa lejos del mundo, donde puede dedicarse al

estudio de plantas exóticas y lograr que sus hijos crezcan en un estado natural, ajenos a los vicios de la sociedad moderna:

The whole region was like an abandoned flower bowl, filled to overflowing with green, living things; and, protected on all sides by the ferocious barricades of the mountains, those lovely reaches of forest lay so far inland the inhabitants believed the name, Ocean, that of a man in another country, and would have taken an oar, had they ever seen one, to be a winnowing fan⁵⁹

La primera condición para la creación de un espacio y una atmósfera góticas ya está dada: los personajes principales, los gemelos, se encuentran en un situación de aislamiento prácticamente absoluto. A esto hay que agregar los tintes tenebrosos con los que se describe al corazón del bosque.

Not a single exploring spirit had ever been curious enough to search to its source the great river that watered their plots, or to penetrate to the heart of the forest itself. [...]

Almost as if to justify to themselves their lack of a desire to explore, they finally seeded by word of mouth a mythic and malign tree within the forest, a tree the image of the Upas Tree of Java whose very shadow was murderous, a tree that exuded a virulent sweat of poison from its moist bark and whose fruits could have nourished with death an entire tribe.⁶⁰

Además de la ironía respecto a la construcción de mitos y tabúes al interior de una comunidad, la descripción anterior introduce el elemento de terror en el texto. Los protagonistas, durante su infancia, se conforman con jugar en la villa y recorrer los márgenes del bosque, pero llegada la pubertad, la necesidad de ampliar su espacio vital y

⁵⁹ Angela Carter, "Penetrating to the Heart of the Forest", p. 58.

⁶⁰ *Ibid.* pp. 58-59.

la curiosidad de conocer todo el mundo posible los llevan a incursiones cada vez más intrépidas en el bosque, hasta que un día deciden que explorarán el corazón del mismo. Conforme se internan en la zona más desconocida, la vegetación empieza a transformarse en una flora agreste y el principio de oscuridad que rige a toda atmósfera gótica se hace patente. Hasta que llegamos a la escena de la flor carnívora que Madeline intenta cortar: 'Then Madeline stretched out her hand to pick a water-lily unbudding on the surface of the river but she jumped back with a cry and gazed down at her finger with a mixture of pain, affront and astonishment. Her bright blood dripped down on to the grass.'⁶¹ De manera similar a lo que ocurre en el cuento de "La Bella Durmiente" o en "The Bloody Chamber", el sangrado en esta escena es una representación simbólica de la primera menstruación de la protagonista y de cómo la exploración del bosque se convierte en una metáfora del proceso de conocimiento del cuerpo y la experimentación de cambios en el mismo. Es después de esta escena que la heroína se propone, con más determinación que nunca, buscar el árbol del que hablan los aldeanos y comprobar si es cierto el mito que lo rodea. Como Eva, será ella quien conduzca al varón al descubrimiento de los misterios de la existencia, al conocimiento, empujada por una nueva conciencia que él no entiende: 'Looking at her in a new puzzlement, he sensed the ultimate difference of a femininity he had never before known any need or desire to acknowledge to which he might not yet aspire'.⁶²

Es también después de la escena de la flor carnívora que los personajes empiezan a notar diferencias en sus cuerpos e incomodidad ante la desnudez: 'Emile saw

⁶¹ *Ibid.* p. 63.

that time was subtly altering the contours of both their bodies and he found he could no longer ignore his sister's nakedness'.⁶³ La sensualización de la atmósfera llega a su momento climático cuando, hacia el final del cuento, descubren el mítico árbol, 'a little larger than a common apple tree but far more graceful in shape'⁶⁴, y los frutos que cuelgan de sus ramas tienen una extraña formación: 'a round set of serrated indentations exactly resembling the marks of a bite made by the teeth of a hungry man.'⁶⁵ Los frutos mismos están marcados con el símbolo del pecado original, mas la inocencia de los personajes y su incipiente erotismo hacen que interpreten el signo como una irresistible invitación a morder. Por supuesto, Madeline toma la delantera y descubre que 'It seemed to be some kind of apple or pear. It was so juicy the juice ran down her chin and she extended a long, crimson, newly sensual tongue to lick her lips, laughing.'⁶⁶ Siguiendo la línea del mito bíblico, invita a Emile a probar del fruto y la oración que cierra el cuento es la siguiente: 'He took the apple; ate; and, after that, they kissed '⁶⁷

De nueva cuenta el patrón se repite, la exploración de un espacio tenebroso se convierte en metáfora de una exploración del cuerpo que conduce al descubrimiento de la sexualidad, con la descripción de los temores y riesgos que ello implica. La transgresión de leyes o tabúes resulta en un conocimiento que transforma a los personajes y, en el caso de este cuento, se agrega el ingrediente del incesto que, como la propia Carter afirmó, constituye uno de los temas fundamentales de la literatura gótica:

⁶² *Ibid.* p. 64.

⁶³ *Ibid.* p. 65.

⁶⁴ *Ibid.* p. 66.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.* p. 67.

The Gothic tradition in which Poe writes grandly ignores the value systems of our institutions; it deals entirely with the profane. Its great themes are incest and cannibalism. Character and events are exaggerated beyond reality, to become symbols, ideas, passions. Its style will tend to be ornate, unnatural -and thus operate against the perennial human desire to believe the word as fact. Its only humor is black humour. It retains a singular moral function -that of provoking unease.⁶⁸

Algunos críticos, como Leslie Fiedler, consideran que esta recurrencia del tema del incesto en la literatura gótica no se debe sólo a la influencia de diversas mitologías en la misma o a su relación con las leyendas, el folklore o los cuentos de hadas; para Fiedler representa también una deliberada reacción de los escritores del gótico contra la idealización de las relaciones filiales postulada por los poetas románticos. De ser así, el incesto en la literatura gótica se convierte en un elemento doblemente transgresor que atenta contra muchas de las convicciones morales y religiosas de occidente, al mismo tiempo que rechaza un aspecto muy específico del canon literario de una época, sin olvidar por ello que hay una relación muy estrecha entre el surgimiento de la literatura gótica y los movimientos románticos ingleses y alemanes.

Para Ellen Moers, la insistente presencia del incesto en las novelas góticas escritas por mujeres en el siglo XIX tiene una explicación de corte psicoanalítico:

Women authors of Gothic fantasies appear to testify that the physical teasing they received from their brothers -the pinching, mauling, and scratching we dismiss as the most

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Angela Carter, Appendix to *Burning your Boats. Collected Short Stories*, p. 459.

unimportant of children's games- took on outsize proportions and powerful erotic overtones in their adult imaginations. (Again, the poverty of their physical experience may have caused these disproportions, for it was not only sexual play but any kind of physical play for middle-class women that fell under the Victorian ban.)⁶⁹

Según la cita anterior, la presencia del tema del incesto en la literatura gótica femenina respondería, entonces, a una serie de presiones venidas del exterior, es decir, del orden de lo social y lo moral. Se trataría del reflejo de una patología resultado de la presión ejercida por las convenciones de una sociedad, en una época, sobre un grupo social específico. las mujeres.

Veamos ahora lo que sucede con el manejo del espacio en la cuentística de Guadalupe Dueñas. Curiosamente, aunque no hay ninguna prueba de que Dueñas haya conocido la literatura de Angela Carter, el análisis del cuento "Al roce de la sombra", de su primera colección, nos revela cuántos elementos comunes tienen la escritura de estas dos narradoras y, en particular, el manejo del espacio en este cuento y el recientemente comentado "The Bloody Chamber".

"Al roce de la sombra" es la historia de una joven y huérfana institutriz enviada a una casona de provincia para vivir al servicio de dos señoritas acomodadas que representan a la "aristocracia" del pueblo. De entrada, la figura de la institutriz nos hace pensar en textos con claros tintes góticos como *The Turn of the Screw*, de Henry James. Pero lo que más llama nuestra atención, si leemos el texto desde una postura

⁶⁹ Ellen Moers, "Female Gothic" en *op. cit.*, p. 105

comparativa en relación con el mencionado cuento de Carter, es que se trata de una inocente y virginal muchacha que sale por primera vez del orfanato y realiza un viaje en tren, hacia un destino misterioso. No conoce a las Moncada, sus futuras "protectoras", pero las historias que ha escuchado sobre estas mujeres han despertado en ella sueños de lujo y extravagancia, lo cual también nos recuerda a la 'potentiality for corruption' del personaje de Carter.

En la oscuridad nocturna del vagón de tren, y en un estado de duermevela, la protagonista escucha las descripciones prolépticas que un compañero de viaje, conocedor del pueblo, hace de las famosas mujeres y del lugar y condiciones en que viven:

Conservan una finca, amueblada por un artista italiano, con muchas alcobas y jardines. Se educaron en París porque su madre era francesa [...] Hace quince años regresaron de París, huérfanas, solas, viejas y arruinadas; bueno arruinadas al estilo de los ricos.[...] En el pueblo, su orgulloso aislamiento les parece un lujo. Tenerlas de vecinas envanece. Salen rara vez y ataviadas como emperatrices caminan por subterráneos de silencio. [...] Los pueblerinos alargan el paseo del domingo hasta la casa de la hacienda con la esperanza de sorprender, de lejos, por los balcones abiertos de par en par, sólo este día, el delicado perfil de alguna de ellas o, al menos, el Cristo de jade o los jarrones de Sévres⁷⁰

El espacio reúne las características de los escenarios góticos clásicos; la casa se encuentra en un pueblo lejano, ruinoso y, como en toda hacienda, la estructura central se ubica en una finca amurallada, alejada del resto de los habitantes. Es un lugar inaccesible

⁷⁰ Guadalupe Dueñas, "Al roce de la sombra" en *Tiene la noche un árbol*, pp. 44-45

y decadente. Sus objetos lujosos son sólo el símbolo de pasadas glorias que las dos hermanas, igualmente decadentes, no se resignan a olvidar. Una vez más, se establece una relación simbiótica entre el edificio y sus dueñas: a ese espacio ambivalente tratará de ingresar Raquel. También a la manera del gótico clásico, como en *The Castle of Otranto*, hay una capilla en el interior de la finca, derruida por el paso del tiempo, símbolo de una religiosidad abandonada, reducida a las formas:

A veces prefieren las márgenes del río que zigzaguea hasta la capilla olvidada. (El musgo y la maleza asfixian el emplomado, las ramas trepan por la espalda de Santa Mónica y anudan sus brazos polvorientos. La antigua estatua de San Agustín es un fantasma de tierra hundido hasta las rodillas. Las hojas se acumulan sobre el altar ruinoso.)⁷¹

El elemento de asfixia incluido en esta descripción es representativo de la claustrofobia que caracteriza a la vida interior de las Moncada, dos mujeres que, tras haber conocido las delicias del mundo, vuelven a San Martín para sepultarse en vida dentro de los límites físicos y espirituales de una hacienda, casa heredada por el padre. También la asfixia será el sentimiento producido en la joven institutriz atrapada en los castillos mentales de las hermanas.

El proceso de sensualización de la atmósfera empieza cuando la joven protagonista, adoptada por las Moncada, siente la fascinación del lujo, de una vida rodeada de placeres materiales que nunca imaginó. Pero junto con las descripciones del

⁷¹ *Ibid.* p. 46

esplendor de la casa está la presencia de elementos misteriosos, como las flores que las hermanas cuidan o la presencia del pozo en el patio:

Perdían horas con sus macetas, cuidaban cada flor como si fuera la carita de un niño. Cubrían los altos muros de enredaderas con el mismo entusiasmo con que labraban sus manteles.

El pozo lo cubrieron con gruesa tarima y sobre la superficie pulida colocaron un San José de piedra y jarrones con begonias. En compañía del santo se sentaban a coser por las tardes.⁷²

La presencia de estas flores asociadas a rostros infantiles nos recuerda al jardín de rosas de la protagonista de "The Lady of the House of Love", alimentadas con los cadáveres de sus víctimas enterradas en el jardín. El otro elemento perturbador es el pozo que en esta primera aparición podría parecer un elemento más del espacio pero que, en términos psicoanalíticos, sabemos que representa a lo más hondo de la psique, el inconsciente o la muerte. Más tarde en el relato descubriremos que se trata literalmente de una tumba.

Uno de los momentos climáticos del texto tiene lugar cuando la institutriz empieza a participar en los juegos alucinatorios de las hermanas. Empujadas hacia la locura por el encierro y la frustración, las hermanas "juegan" a recibir a fantásticos invitados en recepciones delirantes, con todo el lujo, extravagancia y erotismo que pudo haberse encontrado en una corte europea de la época de la decadencia. Ante la sorpresa y el horror que las patéticas escenas producían en la jovencita, las Moncada compraban su complicidad con nuevos lujos.

⁷² *Ibid.* pp 50-51.

En un entredós, soberbias y tenues, Monina y la Nena se transfiguraban de sobrias y adustas en mundanas y estridentes. El regodeo y la afectación con que hablaban venía en asco a los inseparables ojos de la profesora. Cuando se levantó la nena para ofrecer de lo que comían a huéspedes invisibles: "Por favor, Excelencia", "Le suplico, Condesa", "Barón, yo le encarezco", triunfó la seducción de las alhajas.⁷³

El escándalo y el terror que el descubrimiento de este nuevo mundo produce en la institutriz se ve reforzado por la estructura del texto. Aunque en el cuento hay una estructura temporal lineal, la narración recurre tantas veces a la prolepsis y la analepsis que crea la ilusión de una estructura quebrada, una apariencia de caos que se une a la sensación de vértigo que domina tanto al personaje joven, en cuya conciencia está focalizado el relato, como al lector, hasta que termina la historia.

El otro momento climático del cuento es cuando la joven encuentra a las hermanas en una especie de transgresora escena de alcoba: "Le dolía haber sorprendido a las ancianas, peor que desnudas, en el secreto de sus almas. ¿Por qué avanzaron los minutos? Las dos viejas ardían en sus pupilas felices y aterradas. Remiró sus escotes sin edad, sus omóplatos salientes de cabalgaduras, su espantable espanto."⁷⁴ Es en este momento de la historia cuando los cuerpos de las *tres* mujeres son asociados a la imagen de la mariposa disecada de la madre Isabel, tres cuerpos aprisionados entre cristales, sin posibilidad de liberación: "Recordó la mariposa de azufre luminoso y círculos color de relámpago que entre crisálidas, de una especie extinguida, guardaba la madre Isabel en

⁷³ *Ibid* p. 52.

⁷⁴ *Ibid*. pp. 48-49.

caja de vidrio. En sus manos veía el polvo de las larvas infecundas, de ceniza, como ella, con su atado de libros y su corazón tembloroso.”⁷⁵ Las insinuaciones de incesto tampoco son casuales y, como lo decía Angela Carter, es uno de los temas recurrentes de la literatura gótica. Sí es imposible comprobar una relación directa entre las obras de ambas escritoras, podemos, sin embargo, hablar de fuentes comunes, ya que Guadalupe Dueñas conoció y muchas veces realizó adaptaciones para teatro de cuentos de terror ingleses y alemanes, como lo indica en la entrevista concedida a Beth Miller, que ya hemos citado con anterioridad.

Como en los textos comentados anteriormente, el espacio se convierte en la prisión física y psicológica de los personajes femeninos, la decadencia que permea el ambiente es símbolo de la condición enajenada y deteriorada de los mismos pero, a diferencia del final de un cuento como “The Bloody Chamber”, aquí no existe la posibilidad de otra figura femenina que acuda al rescate de la joven protagonista amenazada por las perversas aristócratas. La orfandad de los personajes llega hasta sus últimas consecuencias. A las hermanas no se les ocurre otra solución más que matar a la joven que ya no parece ser cómplice de sus rituales; la joven no tiene escapatoria, atrapada como está en la mansión familiar. La atmósfera se enrarece con el olor que viene del jardín, “un olor sucio como si el pozo soplara el aliento de su agua podrida y al mismo tiempo los naranjos del patio hubieran florecido.”⁷⁶ Y es bajo los efectos de un veneno o un narcotizante que el delirio de la joven llega a un clímax de angustia y pérdida del control. El jardín es ahora un bosque gigante (nótese otro elemento en

⁷⁵ *Ibid.* p. 49.

común con los espacios utilizados por Carter), la protagonista se desploma y, con toda delicadeza, las hermanas arrojan su cuerpo al pozo, lo tapan y continúan con sus fiestas. El pozo se convierte así en un símbolo polivalente, es la posible tumba del padre, a quien tal vez hayan dado muerte para convertirse en poseedoras del "edificio", o de otras jóvenes que las Moncada pudieron haber adoptado antes pero que, como esta última, no supieron entender su macabro mundo de fantasías. Es el símbolo del inconsciente donde las hermanas entierran todo aquello que las confronte con la censura del mundo exterior, la mordaza que apaga la voz de otros cuerpos femeninos que pretendan limitar la única forma de poder que tienen el control sobre el decadente edificio de sus cuerpos/casa.

Otro ejemplo de un espacio asfixiante relacionado con los cuerpos femeninos, por una especie de maldición familiar, lo constituye el cuento "Historia de Mariquita" del mismo primer volumen de Dueñas. Mariquita es la hermana mayor de una familia con siete hijas, pero hay algo que la distingue del resto de las hermanas: ella es el cadáver de una recién nacida flotando en un líquido turbio, dentro de un pomo de chiles. Todo el cuento narra los trastornos, tanto prácticos como psicológicos, que la presencia de Mariquita ocasionó a la familia. Las constantes mudanzas de casa en casa eran el resultado del acoso de los vecinos y su curiosidad por descubrir el secreto familiar. El padre arrastraba a la familia de un espacio a otro, siempre buscando un lugar donde conservar a Mariquita. La fascinación fetichista con la que el padre cuidaba a este "objeto" es descrita desde la perspectiva de la hermana que seguía a Mariquita en edad, personaje narrador en el que está focalizado el relato.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

Recuerdo que por lo menos una vez al año papá reponía el líquido del pomo con nueva sustancia de su química exclusiva -imagino sería aguardiente con sosa cáustica-. Este trabajo lo efectuaba emocionado y quizá con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo.⁷⁷

La aparente inocencia de la explicación del personaje se convierte en una intencionada ironía, en una denuncia del encarcelamiento, disfrazado de protección, que la Ley del Padre impone sobre los cuerpos de las hijas. Mariquita, dentro de su frasco, es el símbolo extremo de un cuerpo femenino al que no se le concede ni siquiera la libertad de ser enterrado. El padre es, en este contexto, el equivalente al villano de la novela gótica clásica que secuestra a la heroína y la mantiene atrapada dentro de su castillo. Es también un símbolo de la cárcel mental en la que quedan atrapadas el resto de las hermanas quienes, al morir el padre, heredan la responsabilidad de cuidar a Mariquita.

Continuando con la tradición familiar, las hermanas se mudan a "un señorial caserón en ruinas", como corresponde a los espacios góticos de la literatura de Dueñas:

Las grietas anunciaban la demolición. Para tapar las bocas que hacían gestos en los cuartos distribuimos pinturas y cuadros sin interesarnos las conveniencias estéticas. Cuando la rajadura era larga como un túnel la cubríamos con algún gobelino en donde las garzas, que nadaban en punto de cruz añil, hubieran podido excursionar por el hondo agujero.⁷⁸

⁷⁷ Guadalupe Dueñas, "Historia de Mariquita", p. 25.

⁷⁸ *Ibid.* pp 25-26.

En la casa sucede todo tipo de fenómenos inexplicables y la situación se vuelve tan insoportable que deciden enterrar a Mariquita en el jardín que, como vemos es, de manera recurrente, un espacio oscuro e irracional, asociado a la muerte en la literatura de Dueñas; un equivalente "domesticado" del bosque de los cuentos de Angela Carter o de las historias de hadas de la tradición folklórica europea: "Decidimos enterrarla en el jardín. Señalamos su tumba con una aureola de mastuerzos y una pequeña cruz como si se tratara de un canario".⁷⁹

Pero cuando el lector podría creer que ese era el fin de la "maldición" familiar, el texto alcanza su momento climático de terror cuando sabemos que las hermanas se han vuelto a mudar de casa y que el recuerdo de Mariquita sigue atormentando la psique de la narradora: "Cuando contemplo el entrañable estuche que la guardó durante veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía, se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía".⁸⁰ La conservación del estuche nos habla de que la narradora no ha podido escapar de la prisión psicológica en la que está atrapada y la falta de una casa que reconozca como propia nos confirma la condición enajenada de su espacio/cuerpo.

Hay otro cuento de Guadalupe Dueñas, perteneciente a su tercera colección de narraciones cortas, que también es útil para ejemplificar cómo su manejo del espacio tiene similitudes con la utilización que del mismo hicieron narradores del gótico clásico y

⁷⁹ *Ibid.* p. 27.

las narradoras del gótico femenino. Me refiero a "La leontina dorada" En este texto se cuenta la historia de una joven de dieciocho años - que nos recuerda a la joven Agnes de *The Monk*- que busca refugio en un convento, huyendo de la tiranía del esposo y del padre, figuras equivalentes en el cuento. Como habíamos mencionado en el segundo capítulo de esta tesis, el convento es una variante del castillo gótico, un espacio de ambiente medieval, generalmente utilizado para representar a la decadencia religiosa. Como en la Edad Media, es un microcosmos con leyes propias, muchas veces distintas a las del mundo exterior. Pero si recordamos, muchos de los conventos de las novelas del gótico temprano son lugares donde la crueldad y la tiranía de una priora pueden ser ejercidas sin límite alguno. A la manera más tradicional del género, en este cuento de Dueñas el convento se encuentra aislado del resto del mundo y es un lugar sombrío y atemorizante:

El Monasterio de Nuestra Señora, trazado en la lejanía, era tan irreal que podía dudarse de estar en la tierra. Mujeres jóvenes o decrepitas, desfilaban por los tenebrosos corredores en la incierta madrugada, mucho antes del sol, cuando la luz era de estrellas o de moribundos contornos lunares. Avanzaban con lentitud siluetas dentro de una atmósfera donde podría ocurrir cualquier cosa. Natural hubiese sido ver aparecer un dragón o un arcángel⁸¹

La descripción del espacio nos advierte que en este relato cualquier cosa puede suceder. La atmósfera es de tipo medieval, incluyendo alusiones a dragones o arcángeles y, como en todo texto gótico, la condición de aislamiento es indiscutible. La protagonista busca refugio en este espacio porque cree que es el único en el que puede escapar de la ley del

⁸⁰ *Idem.*

padre-marido. Ha cometido adulterio y no sólo la atormenta la culpa, como a muchos de los personajes góticos, sino que también sabe que su vida corre peligro, el castigo será brutal. La figura de la madre priora coincide, en este cuento, con la de las novelas góticas; ante la desesperación de la perseguida sólo responde: “-La ayudaremos en lo posible. Se irá cuando se recobre.”⁸² La respuesta la hace saber que este nuevo cuerpo-convento tampoco es suyo, que no la admitirá, y las mujeres mismas la rechazan y la devuelven al orden patriarcal.

A la manera de las heroínas de Radcliffe, con su característico “pensive mood”, la protagonista observa el agreste paisaje que rodea al convento: “Desde la celda la vista del paisaje prodigaba su hermosura. Por la ventana que daba al río, las rocas hacían saltar el agua en espumosos remolinos. La angostura de la vertiente formaba un cinturón de agua clara que despeñándose en el desfiladero se convertía de pronto en arroyuelo manso.”⁸³ Y después de unos minutos de tranquilidad, el capellán informa a la heroína que le ha concertado una cita con el Conde, su esposo, que está dispuesto a perdonarla. Una vez más tenemos a un personaje masculino aristocrático que lucha por someter al personaje femenino a una relación de vasallaje. Cuando llega al convento, la reverenda recibe “al patricio octagenario”⁸⁴ y la utilización del término no es casual, un patricio era aquél con derecho a tener esclavos/as, como la imagen siguiente lo confirma: “Su finura y su distinción la conquistaron enseguida. La enorme leontina de oro y la ajorca que lucía en la muñeca, similar a la que su esposa llevaba en el brazo, llamaron poderosamente su

⁸¹ Guadalupe Dueñas, “La leontina dorada” en *Antes del silencio*, p. 33

⁸² *Ibid.* p. 34.

⁸³ *Ibid.* p. 35.

atención."⁸⁵ La cita anterior denuncia, por un lado, la ambición de la priora, y por otro, las intenciones de sometimiento del esposo con la imagen de la ajorca y la leontina como metáforas de grilletes, por cierto, dorados, representando cómo en las relaciones de poder intervienen tanto el género como la economía.

Cuando la reverenda vuelve al recibidor donde se había llevado a cabo la cita sólo encuentra el cuerpo de la esposa asesinada, con la leontina dorada alrededor del cuello. El personaje central de esta historia tampoco encuentra la salvación y no es casualidad que esto suceda en un texto en el que la protagonista nunca encuentra un espacio-cuerpo propio y en el que la figura de la madre de la heroína es una ausencia total. Es decir, dos de las vías de liberación para los personajes femeninos que encontramos en los cuentos de Carter quedan canceladas en muchos de los cuentos de Dueñas, de ahí que las únicas "salidas" para las protagonistas terminen siendo la muerte o la locura. También, como en las novelas del gótico temprano, vemos que cuando una maldición, generalmente relacionada con una prisión física o psicológica del pasado, pesa sobre un personaje, los anchos muros de un convento o un castillo no son suficientes para salvarlo, a menos que dicho espacio se convierta en su territorio.

La revisión de los textos anteriores nos permite concluir que una de las muchas razones por las que los cuentos de Angela Carter y los de Guadalupe Dueñas pueden ser clasificados como góticos es por su manejo del espacio. Heredan de la tradición gótica temprana la utilización de espacios como el castillo o el convento de atmósferas

⁸⁴ *Ibid.* p. 37.

medievales o, especialmente en el caso de Guadalupe Dueñas, recurren al uso de la casona señorial, por lo general en ruinas, como una recreación del castillo, siempre con el objetivo de crear un contexto de aislamiento y una atmósfera oscura, opresiva y claustrofóbica. Todo lo anterior contribuye a la sensación de desamparo de las protagonistas y al efecto de terror u horror en los textos. Además, el hecho de que la mayoría de sus personajes sean mujeres y, por encima, desarrollen una relación simbiótica con el espacio, permite una identificación de los cuerpos femeninos con espacios habitados o dominados por otros seres, lo cual resulta en una denuncia de la condición enajenada de los cuerpos femeninos en las sociedades patriarcales que se convierte en un rasgo característico de los textos góticos escritos por mujeres. En el caso de las heroínas de Carter, el despertar sexual se convierte en una forma de conocimiento y recuperación del cuerpo que conduce al dominio del castillo y la expulsión del tirano. En los textos de Guadalupe Dueñas, las protagonistas no alcanzan esta forma de epifanía y, por lo tanto, mueren, física o psicológicamente, aplastadas por el edificio que las contiene. El factor de dependencia económica es importante, en especial en el último cuento de Dueñas, pero a este aspecto volveremos en el apartado de los personajes, en este mismo capítulo.

En el caso de la cuentística de ambas escritoras, el espacio es un recurso fundamental para representar la condición interna y externa de los personajes, confirmándose el hecho de que en las obras literarias el espacio no es un mero decorado sino que en la descripción del mismo se condensan los valores temáticos y simbólicos de un relato y

⁸⁵ *Idem.*

que, en el caso de los textos de estas cuentistas, siempre está relacionado con temas transgresores como la alienación del cuerpo femenino, el incesto o las relaciones de poder desde la perspectiva del género y la condición económica

B. Los personajes.

Los personajes femeninos son la nota dominante en la cuentística tanto de Angela Carter como de Guadalupe Dueñas. Estos pueden ser clasificados de distintas maneras, pero pensando en los estereotipos femeninos que ya habían aparecido en las novelas góticas del siglo XVIII y XIX, podemos clasificarlos de acuerdo con la medida en la que se ajustan o no a dichos patrones anteriores.

En los textos de ambas narradoras, una de las figuras más recurrentes es la de la damisela en apuros, que nos recuerda, de manera inevitable, a los personajes femeninos de Ann Radcliffe. Estos pueden ser descritos con las palabras de Christine Ruotolo:

The very words "Gothic heroine" immediately conjure up a wealth of images for the modern reader: a young attractive woman (virginity required) running in terror through an old, dark, crumbling mansion in the middle of nowhere, from either a psychotic man or a supernatural demon. She is always terminally helpless and more than a bit screechy, but is inevitably "saved" by the good guy/future husband in the nick of time.⁸⁶

⁸⁶ Christine Ruotolo, "Virgins in Distress and Demons in Disguise" en *op. cit.* p. 1

Este modelo es aplicable, como ya lo hemos visto, a las novelas de Radcliffe y a la obra de Walpole, incluso a un personaje como Antonia de Matthew Lewis. Sin embargo, cuando pensamos en la utilización que Angela Carter hace de este estereotipo usado en las novelas del gótico temprano, nos encontramos con un ingrediente nuevo: un desarrollo interno del personaje que transforma a la protagonista de un ser pasivo en uno activo, autónomo, un sujeto con voluntad propia, difícil de encuadrar en un estereotipo. En "The Bloody Chamber", analizado en el apartado referente al espacio, vimos cómo la protagonista se ajustaba perfectamente al modelo de la damisela en apuros al inicio del cuento, pero conforme el texto se desarrolla, el descubrimiento de su sexualidad, siempre asociado a una exploración del castillo, la conduce a una adquisición de identidad y conciencia que resultan en una liberación tanto interna como externa. Es decir, las expectativas que el texto crea en el lector, en un primer momento, por asociación con el estereotipo, se ven frustradas, y el personaje pasa de ser plano a ser un personaje redondo, con muchos más matices psicológicos y, por lo tanto, impredecible.

En el caso de las heroínas góticas más convencionales, aquellas que lograban sobrevivir a los asedios del villano, lo hacían siempre gracias a la intervención del héroe/futuro esposo que menciona Ruotolo. En los cuentos de Carter en los que otro personaje interviene a favor de la heroína, no se trata de un personaje masculino sino de la figura de la madre, como pudimos constatar, de igual manera, en "The Bloody Chamber". Para esto nos prepara el cuento desde las primeras páginas. Sabemos que la madre ha sido siempre una mujer independiente, capaz de romper ataduras familiares y sociales, en defensa de su derecho a construirse un destino propio: "My eagle-featured indomitable

mother, what other student at the Conservatoire could boast that her mother had outfaced a junkful of Chinese pirates; nursed a village through a visitation of the plague, shot a man-eating tiger with her own hand and all before she was as old as I?"⁸⁷ Así que la actuación de la madre al final de la historia es verosímil, coherente con la figura materna creada desde el inicio. Este es un recurso utilizado con bastante frecuencia en la cuentística de Carter y quisiera citar otro ejemplo para demostrarlo, aunque se trate de un cuento cuyo análisis no habíamos anunciado con anterioridad. Me refiero a "Ashputtle or The Mother's Ghost", de la última colección de cuentos de la autora *American Ghosts and Old World Wonders*.

El texto es una recreación de la historia de *Cenicienta* y en él aparece, además de la protagonista indefensa y el espíritu o fantasma de la madre, la figura de la madrastra, otro tipo de personaje femenino que la literatura gótica adoptó de los cuentos de hadas. Si recordamos las novelas del gótico temprano, en *The Castle of Otranto*, Hippolita, la madre de Matilda, es un personaje casi ausente, su total sumisión a la figura del esposo la convierte más en cómplice del villano que en madre protectora y ello resulta en el asesinato de la joven inocente a manos del padre. Es decir que, aunque existe una figura materna, la protagonista vive (y muere) en un estado psicológico de orfandad. En el caso de las novelas de Radcliffe, en *The Italian*, Ellena vive con una tía que es ejecutada al inicio de la novela y sólo hasta el último capítulo conoce a su verdadera madre. En *The Mysteries of Udolpho*, Emily queda huérfana y es "adoptada" por una tía que funciona como figura sustituta de la madrastra tradicional. En *The Monk*, de Lewis, la madre de

⁸⁷ Angela Carter, "The Bloody Chamber". p. 111

Antonia es otro personaje casi ausente, siempre enferma y también asesinada, quedando Antonia a merced del corrupto monje Ambrosio. Incluso en el caso de una novela como *Frankenstein*, en la que el protagonista es un personaje masculino, es precisamente la pérdida de la madre lo que desata el conflicto del personaje frente a la muerte y lo empuja a la creación de una vida humana en su laboratorio, asumiendo el rol femenino de la maternidad. El personaje femenino equivalente a la damisela en apuros es la prima/esposa de Víctor, también huérfana.

Así que cuando Angela Carter introduce en sus cuentos a una figura materna poderosa y benévola, que salva a la hija de los ataques del villano o su equivalente femenino, que puede ser la madrastra, esto se convierte en un recurso innovador y otra manera de transgredir las convenciones establecidas por el género en sus inicios. Volviendo al caso de "Ashputtle or The Mother's Ghost", este cuento es en realidad tres cuentos, o tres versiones de una misma historia. La primera, titulada "The Mutilated Girls" es un irónico texto híbrido, parte ensayo, parte cuento (con un estilo similar al de "Carta a una aprendiz de cuentos" de Dueñas) que explica la situación de los personajes, creados a partir de la primera versión del cuento de hadas. El subtítulo es una referencia a cómo la madrastra corta los dedos de los pies de sus verdaderas hijas para lograr que estos se ajusten al tamaño del famoso zapato que definirá quien será la esposa del príncipe. Carter señala que hay un motivo económico en el origen de la historia, en la que el espíritu de la madre interviene para lograr que Ashputtle se pruebe el zapato y se quede con el príncipe.

La segunda parte, "The Burned Child" es la historia de las penurias de Ashputtle, apodada así por la madrastra y, también de cómo el espíritu de la madre vuelve desde su tumba para ayudar a su hija a convertirse en mujer y ganar al deseado príncipe para sí. Dicha transformación incluye, como en muchos cuentos de Carter, el despertar de la sexualidad de la protagonista, pero esta vez, de una manera gradual y suave, guiada por la madre, y no a través de una violenta confrontación con un villano.

There was a bird sitting in the apple tree. The ghost of the mother left the cat and went into the bird. The bird struck its own breast with its beak. Blood poured down on to the burnt child under the tree. It ran over her shoulders and covered her front and covered her back. When the bird had no more blood, the burned child got a red silk dress ⁸⁸

Como en "Penetrating to the Heart of the Forest", tenemos el símbolo del fruto prohibido, el color rojo simbolizando la llegada de la menstruación y la erotización del personaje que resulta en una exitosa seducción del príncipe

La tercera parte, "Travelling Clothes", es un cuento de aproximadamente media cuartilla en que el espíritu de la madre visita una noche a la maltratada hija, cura sus heridas y le hereda un vestido rojo que también había pertenecido a su abuela. La invita a entrar en su ataúd como una vuelta simbólica al útero materno, para volver a nacer, convertida en una mujer libre: "The girl stepped into the coffin although she thought it would be the death of her. It turned into a coach and horses. The horses stamped, eager

⁸⁸ Angela Carter, "Ashputtle or The Mother's Ghost", p. 395

to be gone. / 'Go and seek your fortune, darling'"⁸⁹ En esta tercera versión de la historia, el príncipe ha sido eliminado, la madre instruye a la hija sobre los misterios de la existencia femenina y, convertida en mujer, la deja en libertad para iniciar su vida adulta. Es decir, cada versión se va alejando más del texto original y se acerca más a la propuesta carteriana de una sexualidad femenina autónoma y una idea de las relaciones madre-hija como una vía positiva de adquisición de identidad y poder. La figura materna deja de ser un vacío, como lo era en los textos góticos clásicos, para convertirse en una solución a la crisis de identidad del personaje protagonista.

Podríamos entonces adelantar una conclusión parcial diciendo que hay un grupo de cuentos dentro de la producción de Angela Carter que utiliza, en un principio, a la figura de la damisela en apuros, para convertirse ésta, posteriormente, en un personaje autónomo, con la ayuda de una figura materna que representa una influencia positiva. En estos cuentos hay un personaje antagonico que puede ser el tradicional villano o la madrastra. Pero hay otro grupo de cuentos que, dentro de la misma línea gótica e iniciando con un personaje femenino que corresponde al estereotipo de la damisela en apuros, presentan a una protagonista que también alcanza un desarrollo interno y un proceso de autoconocimiento sin la presencia de una figura materna protectora. Para ejemplificar lo anterior podemos hacer referencia a otro de los cuentos ya analizados en este capítulo, "The Lady of the House of Love". Como vimos, se trata también de un personaje femenino virginal, aislada del mundo y huérfana. En este caso la figura de la vieja (*crone*) no alcanza la estatura de personajes como la madrastra o la tía, esta nana

⁸⁹ *Ibid.* p. 396.

gótica es un personaje casi incidental que sólo aparece en el texto para realizar las funciones de ama de llaves que la protagonista está físicamente incapacitada para llevar a cabo. Sólo que en este texto la heroína es un personaje que cuenta con una característica diferente a las anteriores: es una vampira, es decir, una presencia sobrenatural o inexplicable en términos de la lógica cotidiana. No sólo la figura de la madre está ausente, sino que la presencia de los antepasados, representada en los retratos que cuelgan de los muros de las galerías laberínticas del castillo, le recuerda que son los vigilantes de que cumpla con la tradición familiar, de que siga siendo la reina de los vampiros y aniquile a las víctimas que entran en su territorio. Es decir que, en este caso tenemos a un personaje femenino ambivalente que es a la vez heroína y villana de la historia, muerta viviente, devoradora de hombres al mismo tiempo que virgen desamparada. Su condición de inmortal es una maldición del pasado y su naturaleza escindida el origen de su crisis de identidad. Su anhelo amoroso y, como en otros cuentos, el despertar de su sexualidad la conducen a la decisión crucial de su existencia, amar y morir. Sin embargo, aunque sabemos que hay un proceso de liberación del personaje, una transgresión consciente de las leyes familiares, en este cuento queda una interrogante sin resolver, que tiene que ver con el tema del destino, representado en las cartas del Tarot. El día que el héroe de la historia llega al castillo, aparece, por primera vez, la carta de Los Enamorados en la tirada del Tarot. Eso podría tener dos explicaciones: la protagonista desea tanto conocer el mundo y liberarse de la condición de inmortal que vive como una maldición, que pudo haber manipulado la disposición de las cartas, siendo éstas una proyección de su deseo. La otra posibilidad sería que las cartas estuvieran realmente representando su destino y, entonces, lo que ella vivió como

un ejercicio de libre albedrío sería sólo el cumplimiento de un final predeterminado por fuerzas exteriores al personaje. Esta situación de relativo triunfo con la que termina la historia de la heroína se ve, de hecho, reforzada por la atmósfera de melancolía que tiñe al relato. O sea que este otro tipo de personaje femenino utilizado por Carter sigue siendo ambivalente hasta el final, pero siempre transgresor, porque no se ajusta a ninguno de los estereotipos utilizados por la literatura gótica: no es la clásica damisela en apuros, pero tampoco es una figura vampírica tradicional; no es un demonio disfrazado de mujer, como la Rosario de Matthew Lewis, ni tampoco el equivalente femenino del héroe-villano gótico tradicional. Es simplemente *The Lady of the House of Love*, un personaje con el que Carter nos demuestra que puede jugar con todos los elementos que la tradición gótica le hereda y manipularlos para dar una visión peculiar de la sexualidad femenina y, después, escaparse de los "límites" que su propia postura ideológica podría contener y dejar al lector con una duda imposible de resolver.

Hay otro cuento que no hemos analizado aún y en el que la protagonista presenta características comunes a la del anterior. Me refiero a "The Loves of Lady Purple" de *Fireworks: Nine Profane Pieces*. El cuento es una audaz recreación de la historia del dulce *Pinocho*, pero con una marioneta/vampira como protagonista. La historia se inicia cuando el maestro del guiñol llega con sus ayudantes, un niño sordo y una niña muda -variantes de los típicos personajes grotescos que merodean las historias de vampiros-, a un extraño lugar llamado Transilvania "where they wreathed suicides with garlic, pierced them through the heart with stakes and buried them at crossroads"⁹⁰

⁹⁰ Angela Carter, "The Loves of Lady Purple", p. 41.

De entrada, ya tenemos un espacio y atmósferas típicamente góticas y además, tradicionales de la literatura vampírica: el aislamiento, el exotismo de un territorio desconocido para la mente occidental, con la implícita confrontación civilización/barbarie, raciocinio/ pensamiento mágico y la advertencia de que en esta tierra hay que tratar a los cadáveres de una cierta manera para que no abandonen sus tumbas y regresen a molestar a los vivos. Nuevamente nos encontramos con un texto en el que la efectividad de la ironía depende de la intertextualidad: el lector/a tiene que haber leído otros textos sobre vampiros para entender una buena parte de las referencias

El titiritero, también llamado profesor asiático, parece por momentos ser el vampiro del relato, debido a su capacidad para levantar de sus "tumbas" a aquellos seres de su propia creación y manipularlos a su antojo para hacerles representar escenas sangrientas. Sin embargo, se convierte en víctima, en el amante suicida cuya sangre acaba dando vida a la gran meretriz, Lady Purple o, como se anunciaba en su espectáculo, "The Shameless Oriental Venus".

El drama que se representa dentro del cuento mismo, creando un espeluznante juego de espejos, nos entrega la biografía de la Dama Púrpura quien, abandonada en un portal, y tras su adopción por una generosa pareja, seduce a su nuevo padre a los doce años de edad, roba sus bienes, asesina a ambos padrastros y, finalmente, incendia el sustituto de la casa paterna e inicia su vida como prostituta en el burdel más cercano. Con el tiempo, adquiere la fama suficiente para montar su propio establecimiento y se convierte en la mujer más deseada de todo oriente: una maestra del látigo, una graduada

de los misterios de la cámara de tortura. Pero la gran perpetuadora del deseo se vuelve cada vez más cruel, al grado de asesinar a sus amantes. Así, los excesos en la vida de Lady Purple terminan convirtiéndola en una vieja amarga y de carnes enjutas quien tanto se degrada a sí misma que se vuelve madera y cabello: una marioneta, réplica de sí misma, 'the dead yet moving image of the shameless Oriental Venus'.⁹¹

Varios aspectos llaman la atención en esta historia de la meretriz: en primer lugar, su "autoemergente" erotismo, motor que desencadena los acontecimientos en su historia, sin que haya un vampiro o ente maligno anterior que erotice primero a la víctima, quien se convierte posteriormente en vampira, como sucede en la mayor parte de la narrativa del género escrita por hombres o las obras fílmicas basadas en la misma. Aquí podría alegarse que el "agente previo" es el mismo profesor, que proyecta sus deseos en la marioneta-objeto. Sin embargo, el cuento insinúa todo el tiempo que no está claro quién erotiza/controla a quién en la simbiótica relación que se construye entre ambos personajes y, además, el final del texto, del que Lady Purple sale victoriosa, habla por sí mismo. Lo anterior, unido a la descripción de la marioneta, completa el retrato vampírico:

She was the Queen of Night. There were glass rubies in her head for eyes and her ferocious teeth, carved out of mother o'pearl, were always on show for she had a permanent smile. Her face was as white as chalk because it was covered with the skin of supplest white leather which also clothed her torso, jointed limbs and complication of extremities. Her beautiful hands seemed more like weapons because her nails were so long, five inches of pointed tin enamelled scarlet, and she wore a wig

⁹¹ *Ibid.* p. 47.

of black hair arranged in a chignon more heavily elaborate than any human neck could have endured.⁹²

Es Lady Purple en escena quien roba la energía vital del titiritero, y el proceso vampírico se completa hacia el final del cuento. En una noche de Todos los Santos, tras la ritual presentación de "The Shameless Oriental Venus", nuestro nuevo Gepetto se dispone a darle el beso de buenas noches que al final de cada día plantaba en la boca de su consentida marioneta tamaño natural, antes de guardarla en su caja con forma de ataúd. Esa noche, atraído por la belleza que la muñeca lucía sólo para él, la besa con labios calientes y húmedos, a los que la marioneta responde con un beso y un abrazo letales. En palabras de la voz narrativa: 'she sucked his breath from his lungs so that her own bosom heaved with it'⁹³ El cuento nos dice que así, sin ninguna ayuda, inició su siguiente representación, que era sólo una variante del tema único. tras el beso, 'She sank her teeth into his throat and drained him.'⁹⁴ Liberada de Gepetto, se deshizo también de los hilos que salían de sus extremidades y pudo cerrar la boca, poniendo fin a la sonrisa que su creador le había grabado en el rostro y al dolor que ésta le producía. Como era de esperarse, quema al gran demiurgo en su propio escenario (reelaboración de la casa paterna de la historia de la venus oriental) y corre hacia el único burdel del pueblo. Así, Angela Carter consigue darle a su historia una magnífica estructura circular que la convierte en una pesadilla sin fin.

⁹² *Ibid.* p. 43.

⁹³ *Ibid.* p. 50.

⁹⁴ *Idem.*

Pero volviendo a los rasgos que este cuento tiene en común con "The Bloody Chamber", el texto sugiere una última ironía trágica. La protagonista, antes de salir de escena, deja clavada en el lector una duda terrible: o bien ya fue antes la venus de oriente convertida en marioneta que vuelve a la vida, o nos enfrentamos a la fatalidad de toda marioneta que, si llega a liberarse, termina repitiendo los patrones de conducta que su padre, representante de lo que Lacan llamaría el Orden Simbólico, ha grabado para siempre en su memoria. Otra vez, el conflicto entre el libre albedrío y el destino queda sin solución y tal parece que aquellos personajes de Carter que son de naturaleza mágica están regidos por leyes de lo sobrenatural que no les permiten escapar del todo de fuerzas que pertenecen, igualmente, al ámbito de lo metafísico. Los personajes que pueblan los textos de corte en apariencia más "realista" suelen hacer un ejercicio más humanamente asertivo de la alternativa del libre albedrío, aunque el proceso para lograrlo sea doloroso.

De cualquier manera, la figura del vampiro es desde siempre una figura transgresora que en los textos más clásicos de esta vertiente del género gótico es tachada de peligrosa, entre otras cosas, por su capacidad para erotizar a las mujeres quienes, especialmente en las obras filmicas, reaccionan orgásmicamente a sus ataques. De ahí que para neutralizar tanto a vampiros como vampiras sea necesaria una fálica estaca que penetre sus pechos, haciéndoles expulsar el líquido vital que han robado a otros. En algunos casos, es necesario incluso cortar la cabeza del maléfico ser para asegurarse de que haya sido efectivamente reducido al silencio. Sin embargo, cuando en un texto la escritora se atreve a crear a una vampira que se erotiza por sí sola, que se rehúsa a ser

víctima-objeto de quien pretendía darle la vida convirtiéndose así en sujeto aniquilador de su propio padre y, lo que es aún más escandalizante, cuando la heroína/villana de la historia sale impune, se está escribiendo una obra doblemente transgresora, se están invirtiendo las relaciones de poder y el horror, en fin, se desborda.

Queden estos dos últimos cuentos como ejemplos de las distintas formas en que Carter utiliza la figura vampírica femenina y también los rasgos en común que estos personajes tienen. En los dos relatos hay una ausencia de la figura materna protectora que aparece en otros cuentos, así que las protagonistas tienen que recorrer el camino hacia el descubrimiento de la sexualidad sin ayuda de otra figura femenina y, como en "The Loves of Lady Purple" en un contexto más oscuro y violento, con finales ambiguos que no garantizan la adquisición de un poder de decisión sobre la propia existencia

Por último, comentaré que hay una variante más en el caso de los cuentos en los que la figura de la madre está ausente. En más de una narración de Carter en la que ello sucede, el descubrimiento de la sexualidad de los personajes se da en el terreno del incesto. Para mencionar uno de los cuentos ya analizados en estas páginas basta con hacer referencia a "Penetrating to the Heart of the Forest", cuento en el que los protagonistas, hermanos gemelos en la edad de entrada en la pubertad, huérfanos de madre y prácticamente de padre también, no tienen otra alternativa que dirigir la mirada hacia sí mismos. Su condición de aislamiento contribuye a dicha reducción de las posibilidades de elección y la única sustitución metafórica de la figura materna es la figura de la "madre naturaleza", el bosque que los alimenta pero que, a la vez, es un

símbolo ambivalente de protección y violencia. Este es un elemento tanto temático como de caracterización que coincide con los textos creados por Guadalupe Dueñas, pero analizaremos a los personajes que aparecen en éstos siguiendo el mismo orden que establecimos para los habitantes de los relatos de Carter

Si iniciamos con la figura de la damisela en apuros, típica de la literatura gótica, vemos que este tipo de personaje aparece en muchos de los cuentos de Guadalupe Dueñas, aunque estén adaptados a un contexto del siglo XX. Esto se logra porque la condición de aislamiento del personaje crea una atmósfera de atemporalidad en el texto, la heroína está atrapada entre las paredes lo mismo de una vieja casa de provincia que de un convento, e intenta huir por los corredores subterráneos de una prisión física y/o psicológica en la que poco importa su correspondencia con una realidad temporal externa precisa.

Si volvemos a los textos analizados con anterioridad, la protagonista de "La leontina dorada", por ejemplo, reúne muchas de las características de la heroína gótica más clásica. La joven virginal es vendida en contrato matrimonial a un esposo octogenario, sustituto de figura paterna y equivalentes ambos, padre y esposo, al villano gótico de la novela del siglo XVIII, es decir, al tiránico dueño del castillo que utiliza a la heroína para perpetuar su derecho a los bienes. Sin embargo, las protagonistas de los cuentos de Dueñas se distancian del estereotipo de la damisela en apuros de las novelas de Radcliffe, Walpole o Lewis en su imposibilidad para ser rescatadas por un tercero, el joven héroe de la historia. Los finales de sus personajes femeninos son siempre trágicos

porque no alcanzan la liberación ni por la intervención de dicho héroe, la protección de una figura materna o la adquisición de una forma de conciencia autónoma que las convierta en sujetos capaces de elegir su fortuna.

La nula posibilidad de escape que caracteriza a la protagonista de este cuento se ve determinada, además, por un aspecto que no habíamos mencionado hasta ahora. el factor económico. Muchos de los personajes femeninos de la literatura de Dueñas están atrapados, entre otras, en las cárceles de su dependencia económica, convirtiéndose ésta en una nueva fuente de terror. Lo anterior ha sido considerado por teóricas como Kari Winter como uno de los rasgos que distinguen al gótico escrito por hombres del escrito por mujeres.

Where men fear "the Other"-women, Catholics, Jews- women fear the everyday: "Female Gothic novelists uncovered the terror of the familiar: the routine brutality and injustice of the patriarchal family, conventional religion, and classist social structures". In particular, the Female Gothic manifests a fear of complete economic powerlessness, a situation as potentially terrifying as any Bleeding Nun.⁹⁵

En "La leontina dorada" nos enteramos de que la protagonista de la historia vivió una aventura amorosa que resulta en un embarazo que la obliga a huir de la casa matrimonial para salvar su vida. Esta relación clandestina es un episodio tan fugaz dentro de la historia, descrito en apenas dos renglones del cuento, que no alcanza a desencadenar una transformación interna en el personaje, es decir, en vez de representar un descubrimiento

⁹⁵ Kari Winter *apud* Christine Routolo, "The Gothic Economy. Women, Money, and Class" en *op. cit.* p.

de otra forma de sexualidad que la conduzca a la adquisición de una nueva conciencia, como sucede en muchos de los cuentos de Carter, se convierte en una fuente de culpa que la orilla a buscar refugio en el convento. Al serle negada la protección del convento, no tiene otra alternativa más que suplicar el perdón del esposo quien considera la "ofensa" cometida a su honra un motivo suficiente para asesinarla.

Ausente el recurso tradicional de salvación de la heroína gótica, es decir, el héroe; el vacío de una figura materna protectora, la presencia de la priora del convento que, como en las novelas tempranas del género, es un personaje dominado por la ambición y representativo de una decadencia religiosa, y atrapada, como ingrediente final, en una dependencia económica absoluta, la protagonista del cuento no tiene más alternativa que sucumbir a manos del tirano, ahorcada, precisamente, con la leontina dorada que, junto con la ajorca que lleva en la muñeca, se convierte en símbolo de la forma última de sumisión ante el poder económico del patriarca: "la leontina dorada en torno al cristalino cuello que invitaba a la ternura. Los rubios cabellos del fruto tronchado, tejidos con el hilo de oro, caían sobre el sofá como manojos de trigo y los labios cárdenos apretaban un coágulo negro."⁹⁶ No en vano es este símbolo el título del cuento.

En "Al roce de la sombra" nos encontramos con otro ejemplo de joven heroína en apuros. La protagonista es una huérfana, criada en un hospicio y enviada por la madre Isabel, directora de la "temida escuela", a casa de las Moncada. De nueva cuenta estamos ante un texto en el que la figura de la madre es una ausencia total, tenemos la

⁹⁶ Guadalupe Dueñas, "La leontina dorada", p. 37

presencia de la priora y también de la figura de la madrastra, encarnada en las dos hermanas. Tampoco en este texto figura algún héroe "rescatista" y la dependencia económica del personaje vuelve a contribuir a su condición de desamparo frente a las Moncada y su vida íntima, llena de ostentación material. La seducción que el personaje central experimenta ante los placeres materiales nunca imaginados culmina en la grotesca escena del descubrimiento de las patologías de las Moncada. El único momento de epifanía en la vida del personaje se convierte en su condena y, de la misma forma que en el texto anterior, es asesinada por las dueñas del "castillo", es decir, por las figuras que ostentan el poder económico y se saben en su territorio.

A los dos cuentos anteriores podemos sumar otro de los ya comentados, "Historia de Mariquita". En este caso, aunque existe una figura materna al inicio del cuento, su presencia es casi imperceptible; podríamos considerarla un equivalente a la figura de Hippolita en la novela de Walpole. El padre es un equivalente moderno del villano gótico tradicional, sólo que en lugar de retener a la heroína en un castillo medieval quisiera encerrar a sus hijas en frascos de cristal, como lo ha hecho con Mariquita. Y el personaje narrador, la damisela en apuros de esta historia, no pierde la vida en términos físicos al final del cuento, pero sí en términos psicológicos, atrapada en el sentimiento de culpa por no haber continuado con los cuidados de Mariquita tal como su padre lo hubiera deseado.

Los anteriores son sólo tres ejemplos de las muchas ocasiones en que se repite este patrón de caracterización en la literatura de Dueñas. Sin embargo, su repertorio de

personajes no se reduce a las damiselas en apuros, las prioresas, madrastras, padres represores y/o madres ausentes. Hay otro tipo de personaje que Dueñas utiliza con más frecuencia que Carter y que, por el manejo que hace del mismo, entra dentro de la línea de los personajes góticos. Me refiero a los niños/as. La descripción de la infancia es uno de los temas que apasionan a Guadalupe Dueñas. En la conferencia que dictó en Bellas Artes, en 1967, declara incluso que, en su opinión, las mejores obras de la literatura mexicana son aquellas que cuentan experiencias infantiles.⁹⁷ En el propio texto de "Historia de Mariquita", la narradora está contando su infancia, ligada siempre a la presencia del cuerpo en el pomo de chiles y, aunque el relato está construido en retrospectiva, la voz narrativa sigue estando infantilizada, basta recordar sus suposiciones sobre los ingredientes que el padre utilizaba para preparar el líquido en el que vivía Mariquita. En este sentido, coincido con lo que dice Graciela Monges en su acertado ensayo sobre la obra de Guadalupe Dueñas:

Lo que predomina en las narradoras, ya sea que se trate de una tercera persona o de la protagonista, es una voz infantil, en ocasiones la de una muchacha joven que se perfila como mujer, pero que no deja su niñez atrás. El tono de los recuerdos de infancia se sitúa desde una pretendida distancia, con melancolía, tristeza y dolor. La niñez es evocada como una especie de lastre con el que no se puede romper.⁹⁸

Pero además de los personajes femeninos infantilizados, sean éstos narradores o no de la historia, hay muchos textos en los que el personaje protagónico es un niño o una niña en el sentido estricto del término. Dueñas no es la única escritora de literatura gótica del

⁹⁷ Cfr. *Los narradores ante el público*, p. 62

siglo XX que ha recurrido a este tipo de personajes, de hecho, encuentro muchas similitudes entre éstos y los utilizados por Elizabeth Bowen en el cuento "The Visitor" o por Saki en "Shredni Vashtar", autores cuya vena gótica ha sido ampliamente reconocida. En todos los casos anteriores los niños funcionan como personajes marginales en el sentido de que no pertenecen al mundo adulto masculino, cuyas reglas, que no comprenden, los excluyen. De esta manera, dentro del gótico femenino pueden sustituir a una heroína convencional ya que comparten con ella las condiciones de desamparo y orfandad, el aislamiento físico y psicológico que los convierte en personajes góticos y pueden ser lo mismo víctimas que promotores del terror, según sea el caso

Son muchos los cuentos de Guadalupe Dueñas que podríamos utilizar para ejemplificar lo anterior. Entre ellos estaría "La tía Carlota" de *Tiene la noche un árbol*, pero no me detendré en un análisis minucioso del mismo porque considero que el realizado por Graciela Monges en el texto recién citado es muy completo. Sólo mencionaré el hecho de que en este cuento se repite, con ligeras variantes, el patrón de caracterización mencionado con anterioridad: un personaje central, en este caso una niña en lugar de la tradicional damisela en apuros, pero en un estado de orfandad psicológica igual al de cualquier heroína gótica; una tía que cumple con el papel de la madrastra terrible que, incluso, podría ser la asesina de la pequeña, unos padres ausentes que la ignoran y un tío canónigo que devora platos frente al hambre de la protagonista. El final del cuento tiene que ser tan desconsolador como el de todos los de Dueñas que hemos

⁹⁸ Graciela Monges, "El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas" en *Escribir la infancia*, p. 198.

mencionado hasta ahora, ya que es la culminación de la corta vida de la protagonista, marcada por el desamor y el rechazo

Pero hay otro cuento en el que sí quiero detenerme porque a la vez que ejemplifica la condición de muchos personajes infantiles de la literatura de Dueñas, trata el tema del vampirismo, lo cual lo entronca con una línea muy importante de la cuentística de Carter. Se trata del cuento "La sorpresa" de *Antes del silencio*. El protagonista de este cuento es un niño llamado Pedro que vuelve a casa de la escuela, ansioso por descubrir la sorpresa que su madre le tiene reservada en vísperas de Navidad. Se trata de un árbol navideño saturado con toda suerte de muñecos extraordinarios pierrots de lujo, saltimbanquis y Judas ahorcados, entre otros. La visión del tenebroso árbol aleja al resto de los niños, y el tío que está de visita comparte la opinión de que es un objeto desagradable: "Jamás he visto algo de peor gusto. Tiene un no sé qué de espantable. Sólo a ti se te pudo ocurrir idea semejante"⁹⁹. El cuento se desarrolla en dos espacios, la sala de la casa en donde el niño queda atrapado por la fascinación hipnótica que el árbol ejerce en él, y la cocina donde la madre viuda y el tío discuten la posibilidad de un viaje. De hecho la conversación sobre el viaje abarca la mayor parte del cuento y nos revela una clave fundamental del mismo, la naturaleza asfixiante de la relación madre-hijo. El suspenso se crea a partir de las acciones que el lector imagina que ocurren en la sala, mientras los dos adultos conversan en la cocina. Al final del cuento descubrimos que la dominación aplastante que la madre ejerce sobre el hijo, y que ella no

⁹⁹ Guadalupe Dueñas, "La sorpresa", p. 29

está dispuesta a aceptar, encarnó, en la sala, en una escena vampírica en la que los muñecos del árbol succionaron la sangre del infante, causándole la muerte:

El niño presentaba diminutas heridas en el rostro y en las manos, y sobre todo en el cuello, donde brillaban puntos de sangre fresca. Los muñecos, apilados en masa informe, pendían unos de las varas como pequeños odres hinchados, o se balanceaban otros con las fauces púrpura. Su mirar estremeedor cargado de maldad parecía regodearse en el crimen cometido. Todos habían participado en el sacrificio, todos sonreían con mueca de réprobos.¹⁰⁰

Por un lado, el cuento es interesante porque representa una forma de terror, de origen sobrenatural, a la que Dueñas no suele recurrir muy a menudo. En la mayor parte de sus cuentos el terror proviene del abismo psicológico en el que quedan atrapados sus personajes y al que son arrojados por las condiciones familiares, sociales y económicas desfavorables que los rodean. Sin embargo, en este texto conviven -y son cómplices- las dos formas del horror: la conducta patológica y represora de la madre, explicable en términos psicoanalíticos y la encarnación de esa asfixia en el acto vampírico de los muñecos, que sólo puede ser explicado en el terreno de lo sobrenatural. Como en todo texto en el que aparece el fenómeno vampírico, éste siempre es una metáfora de algo más, en este caso, del deseo de posesión de la madre.

Por otro lado, si volvemos a nuestro análisis de las figuras maternas en la literatura de Dueñas, la mayor parte de las veces, como ya habíamos mencionado, la madre es una figura ausente; pero en el caso de que esté presente se trata de una madre dominante de

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 31.

la que el niño quiere escapar. Un ejemplo más de lo anterior sería el cuento "La timidez de Armando" de *Tiene la noche un árbol*. La enfermiza devoción de la madre hacia el hijo está profusamente descrita a lo largo del cuento. Cito como un ejemplo. "Su fervor al deporte maternal hería de besos mejillas y muslos del chamaco que enloquecía de histeria."¹⁰¹ Así, el muchacho huye de la casa materna y la madre, semienloquecida, recuerda los encantos del hijo perdido sin poder entender por qué, cada diez de mayo, le regalaba composiciones "en donde hablaba incomprensiblemente de tormentas, del abrazo de los pulpos o de plantas venenosas que se alimentaban con sangre"¹⁰². La metáfora vampírica queda al descubierto una vez más, lo mismo que la figura de la madre como un tipo de personaje que, de no estar ausente, tampoco se convierte en ninguna clase de influencia positiva para el personaje central, contrario a lo que ocurre en muchos de los cuentos de Carter. En palabras de Monges, "los personajes infantiles de Guadalupe Dueñas son siempre solitarios e incomprensidos; son huérfanos o tienen madres que los rechazan y hostilizan"¹⁰³ y aunque todos tienen finales siniestros, dentro del espectro trágico de posibilidades se presentan algunas variantes. No todos los niños de Dueñas encuentran la muerte propia o huyen del "hogar" al final de la historia, algunos, como el protagonista del mencionado cuento de Saki, se convierten en los homicidas del relato. Esto sucede en "Los huérfanos" de *Antes del silencio*.

La violencia con que abre el cuento se ve reforzada por su inicio *in medias res*. Sabemos que el padre acaba de golpear a su hijo mayor y que éste ha decidido matar a

¹⁰¹ Guadalupe Dueñas, "La timidez de Armando", p. 86.

¹⁰² *Ibid.* p. 91.

¹⁰³ Graciela Monges, *op. cit.*, p. 206.

sus progenitores. Al hermano menor, aunque también maltratado por los padres, le horroriza la idea de que el asesinato incluya a la madre, pero no tiene otra salida más que ser cómplice. Así, el mayor decide que el arma asesina será una tarántula venenosa y el cuento se centra en la descripción del proceso para obtenerla, lo mismo que en el tormento interior de los protagonistas durante la espera. Para el hermano mayor, el tiempo de la espera se convierte en una delirante fiebre homicida; para el pequeño, en un proceso de culpa y preocupación por lo que ocurrirá después: "Una emoción enloquecedora los transportaba a un goce infame, jamás sentido. El pequeño a duras penas contenía el llanto, el otro desviaba las gotas de sudor que hervían sobre su frente."¹⁰⁴

Pero el momento más escalofriante del cuento es cuando, tras el asesinato de los padres, descubren que serán adoptados por una tía con quien tampoco quieren vivir. Entonces el mayor cierra el texto con una frase lapidaria que le revela al lector que la carrera del pequeño homicida apenas acaba de comenzar: "-¿De qué te apuras?- le respondió con frialdad y tomándolo de la mano lo arrastró por la escalera que ya subía doña Laura."¹⁰⁵ Esta es otra de las salidas falsas que Dueñas brinda a sus personajes, es decir, si no mueren a manos del villano/a de la historia, entonces ellos se convierten en los ejecutores del crimen y/o se pierden en los abismos de la locura o, en otros casos, cometen suicidio. En otras palabras, sean o no promotores del terror, este último es el único que prevalece.

¹⁰⁴ Guadalupe Dueñas, "Los huérfanos", pp. 12-13.

Por último, quisiera hacer referencia al hecho de que el "arma" homicida en el texto anterior sea una tarántula. La presencia de los animales es un elemento mucho más recurrente en la obra de Dueñas que en la de Carter; de hecho, habíamos mencionado ya que en su primera colección de cuentos, de influencia arreoliana, aparecen ocho relatos que conforman un breve bestiario. La función de dichos animales en su literatura es variada: algunas veces, como en la fábula más típica, son utilizados para representar vicios humanos, siempre con el tono irónico que caracteriza a la escritura de Dueñas. En otras ocasiones, los personajes se refugian o proyectan en una figura animal como consecuencia de la crueldad e incompreensión humanas. Pero como vimos en el cuento "Los huérfanos", los animales también pueden cumplir otras funciones de carácter más patológico y tenebroso, que nos recuerda a los animales presentes en los textos de Edgar Allan Poe. Desde la tradición del bestiario medieval hasta la literatura gótica más reciente, son muchas las ocasiones en que los animales son utilizados como vehículos del mal, especialmente ciertos animales, como los rastrosos o aquellos a los que las religiones han asociado a potencias malélicas. En el caso del cuento recién mencionado, la tarántula es, por lo general, reconocida como un animal repulsivo; su color negro se suele asociar a lo malvado y en psicoanálisis ha sido, algunas veces, interpretada como símbolo de una maternidad castrante. Pero hay otro cuento en el que la repulsión y la patológica relación de un personaje con un animal llegan hasta sus últimas consecuencias. Se trata de "Pasos en la escalera" de *No moriré del todo*

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 14.

El texto está focalizado en la conciencia de un personaje femenino, esposa de un pseudocientífico que ha decidido dedicar su vida al estudio de las salamandras. Dichos animales están descritos, más que en términos biológicos, según los atributos que la antigüedad egipcia y otras mitologías les han otorgado. "Eran entes predestinados, espíritus fálicos del fuego, adoptados por la sabiduría cabalística, que los rescata de las llamas para sus actos mágicos y que recoge sus cenizas invaluable." ¹⁰⁶ Y en esta cita ya encontramos una primera pista de lo que sucederá más adelante, me refiero a la descripción como "espíritus fálicos del fuego" que asocia a dichos animales con un forma masculina de placer sexual. De ahí que la presencia de las salamandras disguste a la protagonista de la historia, no sólo por lo repugnante de su aspecto y el hecho de que asocie su mirada al "mirar de las serpientes", sino, sobre todo, por la fascinación enfermiza que parecen ejercer sobre el esposo quien "decidió abandonarla para consagrarse por entero a la investigación de los seres que acaparaban su monomanía, su delirio y su empecinamiento." ¹⁰⁷

Así, la proyección de los deseos sexuales del esposo en las salamandras llega al extremo de inventar formas cada vez más sofisticadas y masoquistas de placer:

Sabedor de que el goce las desmorecía hasta enloquecerlas, con refinamiento vesánico, se proveía de plumas o fabricaba pinceles con pestañas de seda inconsútil. Y hubo veces en que llegó a sorprenderle, perdido ya en el desenfreno de sus sentidos, lijándose las yemas de los dedos, hasta adelgazar su piel y con

¹⁰⁶ Guadalupe Dueñas, "Pasos en la escalera", p. 33.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 32

transparencia de gasa, intensificar la sensibilidad que al relámpago de su membrana casi sangrante, llegaba al éxtasis¹⁰⁸

Finalmente, la tortuosa relación con las salamandras conduce al personaje masculino a la muerte. De hecho, el cuento se inicia con el descubrimiento del cadáver por la esposa, y gran parte de la historia está narrada en forma analéptica. Pero la escena final es el momento en que la protagonista descubre a la salamandra-amante en una viga del techo de la habitación, mirando recelosa a su antigua rival:

y el máximo del terror paralizó sus miembros al escuchar un murmullo de besos iracundos y mirar que en la viga del techo temblaba el reptil, tritón de labios carnosos y espejismo deslumbrante. Distinguió la pupila donde ardían celos infra-humanos, como si la salamanquesa tuviera conciencia de que ella fue acicate de éxtasis y espejo de deliquios, y aún pudo ver, antes de desmayarse, que la bestia se descolgaba con estrépito, estrellándose como una bombilla junto al cadáver, quedando sólo una greda viscosa que el viento dispó arrastrando su misterio.¹⁰⁹

Son varias las posibilidades del terror que se concentran en este vertiginoso final en el que Dueñas hace gala de los recursos literarios que con mayor frecuencia adornan su obra, las metáforas, comparaciones y símbolos. Por un lado, la salamandra es descrita como un espejo en el que se han reflejado los deseos sexuales más oscuros del personaje masculino. En ese momento epifánico, la protagonista adquiere conciencia del hecho de que ambas han proporcionado placer al mismo cuerpo que ahora las convierte en rivales en un peculiar triángulo "amoroso". Es decir, la mirada de la salamandra también tiene un efecto especular sobre el personaje femenino. Por otro lado, el horror de lo que

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 34.

podría parecer un ataque directo de la bestia se disuelve en el momento en que se coavierte en un exótico suicidio pasional. Sin embargo, muchos elementos en el texto retratan a estos animales como inmortales, por lo que el final no garantiza que la protagonista esté realmente libre de su rival, además de que sabemos que ha quedado inconsciente, a merced del resto de las salamandras que habitan la casa y que son demandantes insaciables de placer.

Como en el cuento "La sorpresa", vemos que se establece una complicidad entre dos fuentes distintas del horror: por un lado, la patología del personaje masculino, que puede ser explicada en los términos de la zoofilia, haciendo de la salamandra un mero pretexto para la liberación de sus instintos; pero por otra parte, están todas las alusiones al carácter mágico del animal, que no lo dejan exento de convertirse en un vehículo sobrenatural del mal.

Podemos concluir, para cerrar este apartado, que los personajes más utilizados por Guadalupe Dueñas y Angela Carter en sus extraordinarias producciones cuentísticas son, en parte, los estereotipos que heredan de la tradición literaria gótica, especialmente inglesa, de los siglos XVIII y XIX y, en parte, adaptaciones o intencionadas transgresiones de dichos modelos, según las necesidades de sus respectivas literaturas. Siguiendo la línea de Radcliffe, entre otros autores, ambas utilizan a la figura de la damisela en apuros para representar un tipo de terror que incluye la denuncia de la mujer como un ser reducido a la Otredad, en condiciones enajenantes y, en el caso de

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 35.

Guadalupe Dueñas, las condiciones de aislamiento, orfandad y desamparo físico y emocional se ven unidas a una situación de dependencia económica que irremediablemente las orilla a un final trágico. A la lista de las fatalidades podemos agregar el marco de una religiosidad reducida a las formas y que se convierte en fuente de culpa, así como la presencia de figuras maternas monstruosas que aniquilan. Para los personajes de Dueñas no hay manera de escapar del castillo de los horrores.

En el caso de Angela Carter, vimos cómo también utiliza el estereotipo de la damisela en apuros, pero generalmente para subvertirlo. Sus protagonistas suelen ser personajes que por medios propios o con la ayuda de una figura materna protectora alcanzan una forma de la liberación que las convierte en dueñas de sus cuerpos, una hacienda respetable y una forma de libertad nunca antes experimentada. De ahí que sus personajes dejen de ser planos para convertirse en redondos y, por lo tanto, impredecibles. Se elimina del espectro tradicional de personajes a la figura del héroe y, en algunos casos, sus heroínas no sólo se convierten en sujetos activos de su liberación, sino en las promotoras mismas del terror al interior de la historia.

En cuanto a los personajes masculinos, ambas autoras coinciden en la utilización de la figura del padre o el esposo como representante de la ley fálica de la que hablaba Lacan. No podemos decir que se trata de una coincidencia plena con la figura del villano de la novela gótica porque, por lo general, son personajes con poca presencia en los textos, son sólo símbolos de las leyes del mundo adulto masculino exterior y están

presentes en la mente de los protagonistas más como representantes de una tradición patriarcal que las somete que como entidades activas en el cuento.

Ambas escritoras coinciden, también, en la utilización de la figura de la madrastra, herencia de los cuentos de hadas, como otra forma corrupta de autoridad. Algunas veces, como ya lo habían hecho novelistas del gótico clásico, sustituyen a la figura de la madrastra por la de una tía o tutoras que cumplen con las mismas funciones del estereotipo

En cuanto a las diferencias de caracterización que encuentro entre estas dos cuentistas señalaré que Angela Carter suele recurrir con mayor frecuencia al uso de personajes de orden mágico o sobrenatural. Aunque aquí nos concentramos en la descripción de algunas de sus mujeres vampiras, su literatura está habitada también por mujeres lobas, brujas, duendes y otros personajes mitológicos tomados del folklore europeo y de lo mejor de la tradición literaria inglesa, por ejemplo, la obra shakesperiana. Esto le permite a la autora una libre utilización de las distintas formas del terror y del horror, lo que explicaremos en el último apartado de este capítulo.

Guadalupe Dueñas, por su parte, no utiliza a la figura de la vampira o vampiro más ortodoxa, es decir, como el tradicional ser de la noche que se alimenta literalmente de la sangre o carne de otros y que tiene que ser destruido con una fállica estaca clavada en el corazón, aunque sí recurre al vampirismo como principio o, en otras palabras, como metáfora que retrata relaciones de poder, especialmente al interior de la familia, donde un

personaje, por lo general la autoridad adulta, roba la energía vital o asfixia la existencia de otros por una serie de conductas patológicas que denuncian disfunciones al interior de dicho núcleo social.

Ambas autoras suelen trabajar con personajes que están en la edad correspondiente a la pubertad o el inicio de la edad adulta y parecen estar de acuerdo en que ese período de la vida humana puede convertirse, en condiciones desfavorables, en una fractura psicológica irreparable. Los cuentos de Dueñas están poblados, también, por personajes infantiles menores de diez años cuya infancia está descrita en términos desoladores, y el factor edad es utilizado como un elemento que acentúa la condición de desamparo de los/las protagonistas.

También existe una diferencia en la utilización de las figuras animales en la literatura de estas dos escritoras. Mientras para Dueñas los animales, en sus textos más góticos, son presencias tenebrosas convertidas en vehículos del mal, por lo general en complicidad con las patologías de alguno de los personajes, en el caso de Carter lo animal suele manifestarse en el terreno de lo híbrido: seres que son mitad vivos, mitad muertos, parte seres de la luz, parte de la oscuridad, mitad mujeres, mitad lobas; siempre como una metáfora de lo consciente, racional y civilizado en pugna con lo inconsciente, irracional, instintivo y salvaje.

Ellen Moers, en distintos capítulos dedicados al gótico femenino en su libro *Literary Women*, intenta trazar una línea que describa el desarrollo de lo monstruoso en

la literatura gótica inglesa. Moers define a los monstruos como "creatures who scare because they look different, wrong, non-human"¹¹⁰ y explica que el primer efecto visual utilizado por los novelistas góticos fue el de la distorsión de escala, en particular el gigantismo. Esto lo ejemplifica con la presencia del espectro gigante de *The Castle of Otranto* y hace referencia también al tamaño del monstruo en *Frankenstein*. Pero para Moers, el recurso más usado por los escritores victorianos para crear monstruos fue el cruce de especies, animales con humanos. Y los humanos animaloides son precisamente el tipo de distorsión que le es más útil a Angela Carter en una literatura que siempre cuestiona las fronteras o categorías con las que suele funcionar el pensamiento occidental.

Por último, Moers apunta que las escritoras del gótico femenino del siglo XX siguen creando monstruos, pero estos son con menos frecuencia gigantes o humanos animalizados. Se trata más bien de seres que por sus condiciones de doble sexualidad (hermafroditas) o alguna otra deformidad física (yo agregaría que a veces sólo es percibida por el propio personaje) caben de mejor manera dentro de la etiqueta (esquiva) de lo *freak*. Por supuesto que para ejemplificar lo anterior Moers tenía que incluir referencias a la obra de Carson McCullers y cuando habla de *The Member of the Wedding* describe la percepción de McCullers "of the freakish self as originating in female adolescence."¹¹¹ Aquí encontramos una coincidencia con la fractura psicológica a la que nos referimos unas líneas antes con relación a las jóvenes heroínas tanto de Dueñas como de Carter. La tendencia en muchas escritoras de literatura gótica de este

¹¹⁰ Ellen Moers, *Literary Women*, p. 101.

siglo es hacia la creación de personajes femeninos que suelen verse a sí mismos, o ser vistos por la comunidad en la que viven, como anormales, fuera de la regla o marginales, y lo monstruoso se origina, en ese caso, más en los abismos psicológicos a los que son desterrados que en marcas físicas concretas que los coloquen en el lugar de la "diferencia".

Finalmente, un último rasgo común en las técnicas de caracterización de las dos escritoras es una tendencia a concentrarse poco en la descripción física de los personajes y "atacar" directamente a la psicología de los mismos, en particular, en el caso de Guadalupe Dueñas. Ambas cuentistas emplean sus habilidades descriptivas más para crear espacios y atmósferas cargadas de elementos simbólicos relacionados con el mundo interno de sus protagonistas, que seres con una apariencia física concreta. Como la mayor parte de la buena literatura del siglo XX, las obras de Carter y de Dueñas demandan un papel activo de parte del lector, quien tiene que completar ciertos aspectos de la obra con sus propios referentes y bajo su propio riesgo. En otras palabras, la prosopografía, en estos cuentos, es, en buena medida, tarea del lector.

C. Los temas.

Hemos realizado ya una revisión de aspectos de caracterización y creación de espacio y atmósferas en distintos cuentos escritos por Guadalupe Dueñas y Angela Carter. A lo

¹¹¹ *Ibid.* p. 108.

largo de este recorrido ha sido inevitable mencionar muchos de los temas que aparecen en los textos de ambas escritoras porque en una obra literaria de calidad todos los elementos están relacionados entre sí. Por lo tanto, el propósito de este apartado es volver a cuestiones temáticas que ya se han mencionado, pero de una forma más sistemática, intentando reagrupar a los relatos antes mencionados, desde esta perspectiva de clasificación.

De acuerdo con Angela Carter, son dos los grandes temas fundamentales de la literatura gótica: el incesto y el canibalismo. Como pudimos comprobar, ambos temas están presentes en la literatura de nuestras escritoras, ejemplos de ello fueron, en el caso del incesto, los cuentos "Penetrating to the Heart of the Forest" y "The Loves of Lady Purple", de Carter; este último presenta un juego especular y el incesto aparece tanto en la dramatización de la historia de la Venus Oriental, como en su historia fuera del escenario. De la producción de Guadalupe Dueñas podemos mencionar "Al roce de la sombra", lo mismo que otros cuentos menos citados como "La tía Carlota" -me refiero a las insinuaciones en el texto que delatan el deseo que la tía siente por el hermano, padre de la niña protagonista- y otro cuento que no hemos mencionado pero que señalo aquí, ya que toda la historia gira en torno al descubrimiento de una relación incestuosa entre hermanos: "En la tormenta", de la colección *Antes del silencio*.

Como expliqué antes, el alto grado de recurrencia del tema del incesto dentro de la literatura gótica en general puede ser explicado desde distintas perspectivas. Una de las razones es que se trata de un tema heredado de las mitologías y las leyendas del

folklore europeo que, como sabemos, es una fuente muy importante para el gótico literario. Por otro lado, Leslie Fiedler lo explica en términos de un rechazo de la idealización de las relaciones entre hermanos que caracterizó a los poetas románticos y Ellen Moers, desde un punto de vista psicoanalítico, lo señala como un rasgo frecuente en la literatura gótica escrita por mujeres que retrata la persistencia de ciertas patologías sexuales originadas en un ámbito familiar represor, en particular, en la época victoriana.

En cuanto al tema del canibalismo, frecuente en formas primarias de mitos pertenecientes a diversas culturas, éste se encuentra de manera velada, pero a final de cuentas presente, en los textos vampíricos. En el segundo capítulo de esta tesis, dedicado a la literatura vampírica, habíamos citado una definición de vampiro como el muerto que “de acuerdo con leyendas de la Europa central, regresa a alimentarse con la sangre -y, según ciertas variantes, con la carne- de los seres que en vida estuvieron más próximos a él.”¹¹² De ahí que en todo texto en el que aparece la figura del vampiro o el principio vampírico, haya una relación con formas más o menos evidentes de canibalismo, entendido como la representación de una situación en la que un ser se alimenta de otro, ejerciendo el primero una relación de poder-dominio, sobre el segundo. Este tema lo identificamos en textos como “The Loves of Lady Purple” y “The Lady of the House of Love”, de Carter; así como en “La sorpresa” y “La timidez de Armando”, de Dueñas

Pero también aparecen en estos cuentos otros temas comunes a la literatura vampírica, como lo son la inmortalidad, el erotismo y/o la sexualidad, lo mismo que el

¹¹² Vicente Quirarte, *Sintaxis del vampiro*, pp. 23-24.

enfrentamiento con la Otredad. La inmortalidad y el tema de la muerte, como su contraparte, están presentes en casi todos los cuentos de Carter y Dueñas, no sólo en los mencionados en este capítulo. Pero en el caso particular de los textos vampíricos, vimos cómo en "The Lady of the House of Love" la inmortalidad se vive como un castigo, una maldición que condena a la protagonista a ser una criatura que "vive" entre dos mundos y la muerte es, entonces, un anhelado escape. En este texto hay un doble juego transgresor porque la naturaleza vampírica de la protagonista la convierte en un ser marginal, fuera del mundo racional y civilizado, a la vez que su voluntaria elección de morir la convierte en transgresora de las leyes de su universo y traidora de su linaje.

En muchos textos góticos se ha abordado el tema de la inmortalidad desde el mito de Fausto, el hombre que vende su alma a cambio de los secretos de ultratumba y/o la posibilidad de extender su período de vida. *Frankenstein* es una recreación de ese mito. Sin embargo, en "The Lady of the House of Love", la inmortalidad es un atributo de la protagonista desde siempre, no hizo nada para obtenerla, pero tampoco existe ningún personaje que pueda explicarle su condición, lo cual nos lleva a la situación de orfandad psicológica y espiritual que caracteriza a muchos personajes femeninos góticos. Sin embargo, no todas las vampiras de la literatura de Carter rechazan su condición de inmortales. En el caso de "The Loves of Lady Purple", la violenta transformación de la protagonista de marioneta en vampira es asumida por el personaje como una adquisición de poder y una forma de liberación a la que ninguna ley del mundo racional logra poner límites. Ya habíamos mencionado que en todo texto vampírico hay una confrontación civilización/barbarie, el vampiro es una amenaza porque representa "el imperio del

instinto, la supervivencia bestial sobre la organización social que el mundo de Occidente ofrece como garantía de felicidad.”¹¹³ En ese sentido, un texto como “The Loves of Lady Purple” rompe con toda una tradición de literatura vampírica, incluido el *Dracula* de Stoker, en la que el vampiro, vehículo del mal, es destruido, restableciéndose el orden original en la historia. Lady Purple queda impune al final del cuento, nada en el texto nos indica que pueda sufrir un castigo futuro, por lo tanto es el caos el que triunfa sobre el orden en una perturbadora disolución de la dicotomía bien/mal.

En el caso de los textos de Guadalupe Dueñas en los que se recurre al principio vampírico como metáfora de las asfixiantes relaciones madre-hijo/a, se trata de una confrontación instinto/raciocinio, la terrible materialización de los deseos de posesión de un ser sobre otro, pero tanto en “La sorpresa” como en “La timidez de Armando”, los vampíricos personajes maternos carecen de una adquisición de conciencia, es decir que, aunque podríamos interpretar la pérdida de los hijos como una forma de castigo para los personajes, éstos no entienden por qué los perdieron, no hay un momento de revelación en el que se confronten con su patología, ni un proceso de culpa, por lo tanto, tampoco podemos hablar de un claro restablecimiento del orden que, por otra parte, nunca existió en el texto. Podríamos decir que “en el principio era el caos y en el final... también”.

La mujer y, en particular, la sexualidad femenina, es uno de los rostros de la Otridad en la literatura gótica. Habíamos mencionado que la figura del vampiro es una amenaza para la cultura occidental porque propone el triunfo de lo bestial sobre el orden

¹¹³ *Ibid.* p 69.

social, y este último depende de o implica, entre otras cosas, el control sobre la sexualidad femenina. El vampiro rompe las reglas cuando erotiza o despierta los deseos de sus víctimas, siempre mujeres, en los ejemplos más clásicos del género. Y cuando éstas son convertidas en vampiresas se dedican a satisfacer sus deseos, por las vías más oscuras, para el resto de la eternidad. Pero no sólo en los textos de corte vampírico ocurre un despertar de la sexualidad femenina. Como vimos, en muchos de los cuentos de Carter, las protagonistas adquieren conciencia de su cuerpo recorriendo otros caminos y, en muchas ocasiones, bajo la guía de una figura materna que les revela los secretos del cuerpo y la existencia femeninas. "Ashputtle or The Mother's Ghost" es el ejemplo más claro de lo anterior.

Para las protagonistas de las historias de Dueñas el tema de la sexualidad femenina se plantea en condiciones diferentes. Podríamos decir que Dueñas recrea el "antes", mientras Carter nos cuenta el "después". Sus protagonistas están atrapadas en un cuerpo que desconocen y que otros controlan, y generalmente mueren en el momento de la confrontación con su sexualidad o la de otros. Ejemplos de esta situación son los cuentos "Al roce de la sombra" y "Pasos en la escalera". En el primero, cuando la protagonista descubre el juego sensual, y probablemente sexual, de las hermanas Moncada, muere como consecuencia de su propio horror, lo mismo que bajo los efectos del veneno que le hacen ingerir. En el segundo, el personaje central descubre hasta donde ha llegado la complicidad sexual entre su marido y las bestias que cuida y se desploma en el momento que sabe que en esta competencia por la atención sexual del esposo ella ha resultado vencida por una salamandra. En el caso del cuento "La leontina dorada"

tenemos el ejemplo de una protagonista que, tras un fugaz encuentro sexual, en condiciones de adulterio, es perseguida, vive un proceso de culpa y es, finalmente, asesinada. Las vidas de estos personajes están generalmente marcadas por la orfandad y el desamparo económico. En todos los casos, la pérdida de la inocencia y la adquisición de una nueva conciencia no conducen a los personajes a un empoderamiento, sino a la destrucción.

Un aspecto en común entre estas dos escritoras es la denuncia de un cuerpo femenino enajenado, tema que considero característico de la literatura gótica escrita por mujeres y también la presencia del tema de las relaciones madre-hija, aunque desde puntos de vista distintos. En los cuentos de Angela Carter, la madre es una figura que ejerce una influencia positiva sobre la hija o, en el caso de los cuentos en los que la figura materna está ausente y los personajes son huerfanos en términos concretos o psicológicos, éstos encuentran vías alternas para la adquisición de una conciencia e identidad que les permite salir bien librados en sus historias. En los cuentos de Guadalupe Dueñas, la fatalidad persigue a los o las protagonistas y la denuncia está orientada contra las condiciones injustas en que viven los personajes femeninos, atrapados en las normas de la familia patriarcal, la práctica religiosa convencional y estructuras sociales clasistas que, además, someten a las mujeres a condiciones de dependencia económica. Como no se recurre a las posibilidades de lo sobrenatural, dichos personajes no cuentan con vías alternativas de escape y sucumben. Es decir que, aunque en la literatura de Dueñas predomine un tono intimista y la mayor parte de las historias sucedan al interior de una casa, a través de personajes como el padre, la madre,

los esposos o autoridades religiosas, quedan retratadas las características de una ideología dominante y opresora que somete a las mujeres a todo tipo de brutalidades Y, curiosamente, estas circunstancias se repiten en toda la literatura de las escritoras mexicanas de la generación de medio siglo, aunque no siempre en atmósferas de terror. Muchos personajes de Elena Garro, por ejemplo, escapan de su situación por la utilización de los recursos del realismo mágico, pero como Dueñas prefiere el uso de un terror de corte psicológico y por lo tanto más "realista", sus personajes mueren, desaparecen o, en el mejor de los casos, se vuelven locos. Podemos concluir que en el caso de las dos cuentistas que aquí nos interesan hay un posicionamiento político respecto a la situación de la mujer en sociedad que nos permite considerar a sus textos no sólo como representativos de un gótico femenino sino, también, feminista

Los temas y los distintos tratamientos de los mismos que hemos mencionado hasta ahora me hacen pensar hasta qué punto una de las clasificaciones de textos góticos femeninos más utilizada por la crítica inglesa y norteamericana es adecuada para hablar de cuentos como los de Guadalupe Dueñas y Angela Carter. Me refiero a las categorías señaladas, por primera vez, por Ellen Moers en su libro *Literary Women*, y adoptadas también, al menos como punto de partida, por críticas como Elaine Showalter en *Sister's Choice* o Susan Wolstenholme en *Gothic (Re)Visions. Writing Women as Readers*.

Moers distinguished between two types of female Gothic novel Ann Radcliffe's origination in *The Mysteries of Udolpho* of a mode in which 'the central figure is a young woman who is simultaneously persecuted victim and courageous heroine,' and Mary Shelley's turn of the genre in *Frankenstein*, a story with

a heroine but very powerfully a 'birth myth,' a tale of hideous progeny both literary and physiological.¹¹⁴

Aunque creo que esta clasificación fue de gran valor para llamar la atención de la crítica hacia las obras góticas producidas por mujeres y que, en efecto, logra sistematizar muchas de las características de dichos textos, las obras de Angela Carter y de Guadalupe Dueñas no caben del todo en ninguna de las dos categorías propuestas por esta teoría. Por un lado, los cuentos utilizan a la figura de la heroína perseguida, pero se separan del patrón de Radcliffe en el momento en que no hay un héroe que intervenga para salvarla, utilizan de manera distinta, en el caso particular de Carter, a la figura de la madre y el final del personaje central suele ser muy diferente al de las novelas del XVIII

Por otro lado, el tema de la sexualidad femenina se aborda desde un enfoque distinto, más amplio que el del conflicto de la maternidad o la (pro)creación fisiológica o literaria. Los personajes femeninos viven en conflicto con su cuerpo o experimentan un despertar violento a la sexualidad, pero esto no está necesariamente relacionado o centrado en una cuestión de fertilidad/infertilidad o el tema del trauma *postpartum*. Lo anterior no nos conduce al descrédito ni de la teoría ni de las obras, simplemente nos demuestra que nuestras dos cuentistas han asimilado en su escritura una serie de características heredadas de la tradición gótica clásica, incluidas las obras escritas por mujeres durante los dos últimos siglos, y que sus textos cumplen con el requisito del gótico femenino de expresar 'women's dark protests, fantasies, and fear'¹¹⁵; al mismo tiempo que renuevan y amplían las posibilidades del género, como otros escritores lo

¹¹⁴ Elaine Showalter, *Sister's Choice*, p. 127.

hicieron en su momento. Lo anterior nos hace estar de acuerdo con Showalter cuando afirma que 'like other genres, the Female Gothic takes on different shapes and meanings within different historical and national contexts.'¹¹⁶

Por último, faltaría incluir en nuestra enumeración de los temas a otro de los ya mencionados que es el de la infancia, relacionado de manera particular con la obra de Dueñas, aunque lo que diremos a continuación también puede ser aplicado a personajes de Carter que se encuentran en la etapa de la pubertad y, por lo tanto, en esa confusa frontera entre el mundo infantil y el mundo adulto. La visión de la infancia que suele predominar en los cuentos de Dueñas es la de una etapa de la vida caracterizada por el desamparo, la exclusión y el dolor. Como ejemplo de lo anterior hemos hecho referencia al cuento "La tía Carlota". La inclusión de personajes infantiles o adolescentes en la obra de estas dos escritoras atiende al hecho de que funcionan como personajes marginales, su condición de excluidos les permite ver el mundo "desde fuera" y con una mirada distinta, desprejuiciada -en términos de las reglas del mundo adulto- e incluso perturbadora si pensamos, por ejemplo, en la indiferencia o tranquilidad con que los niños del cuento "Los huérfanos" se enfrentan con la muerte. Para Rafael Martínez Lloreda no era fortuita la correspondencia entre los mecanismos del terror y los mundos de la droga, el sueño, lo primitivo, lo infantil y la locura.

Si hay algo que se ha buscado conjurar son esos mundos que encarnan el poder y el peligro de lo otro: se les estudia y se les sujeta, se les prohíbe, se les encarcela, se les destruye. En esas

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.* p. 129

esferas donde aún no se produce la coagulación de la conciencia o donde sus umbrales han sido reducidos momentáneamente, es donde deben rastrearse las esencias del miedo: sustituir la visión túnel, propia de los adultos, por la visión infantil o alienada o primitiva o delirante, incapaz de protegerse contra el 90% del universo que no cabe en nuestras percepciones y perspectivas normatizadas. reinventar ese estado no selectivo ni pragmático donde se ve cuanto se ofrece a la mirada y se oye cuanto entra en el campo auditivo. Sin las defensas usuales, uno podrá resbalar hacia las regiones de la conciencia donde no hay modo de saber si las cosas ocurren sólo dentro de nuestra cabeza o no y donde todo lo que puede suceder, sucede ¹¹⁷

De ahí que para Angela Carter la literatura gótica tenga una singular función moral, 'that of provoking unease'¹¹⁸ y en verdad provoca, entre cierto tipo de lectores, la incomodidad y el rechazo, por la manera violenta como los confronta con lo inconsciente, lo "otro", lo que late agazapado bajo las frágiles estructuras del control social.

D. El terror y el horror.

H.P. Lovecraft definió al miedo como la emoción más antigua de la humanidad y, en particular, el miedo a lo desconocido. Sabemos ya que la literatura gótica se ha dedicado a retratar los distintos rostros del miedo en novelas, lo mismo que en relatos cortos, el drama e incluso en poemas. Pero no sólo encontramos en dichos textos diferentes tipos de miedos, sino grados. Es a partir de los grados de esta emoción y los fines para los que

¹¹⁷ Rafael Martínez Lloreda *apud* Ricardo Chávez Catañeda, "Sobre lo inexistente: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda", p. 233.

¹¹⁸ Angela Carter, Appendix to *Burning your Boats. Collected Short Stories*, p. 459.

se utiliza que hacemos una distinción entre terror y horror. Según el *Diccionario de la lengua española*, el término terror significa "miedo muy intenso", mientras que el término horror es definido como "sentimiento intenso causado por una cosa terrible y espantosa, ordinariamente acompañado de estremecimiento y de temor".¹¹⁹ De acuerdo con el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, la palabra horror viene del latín *horrere*, que significa 'to make the hair stand on end, tremble, shudder'.¹²⁰ Como se observa, el horror es considerado una emoción más extrema que el terror y sus efectos parecen incluir no sólo la perturbación o desasosiego mental sino también el estremecimiento físico.

Las definiciones anteriores coinciden con lo que Ann Radcliffe dijo sobre el tema en su ensayo titulado "On the Supernatural in Poetry", publicado en 1826. Para Radcliffe, el terror está caracterizado "by "obscurity" or indeterminacy in its treatment of potentially horrible events; it is this indeterminacy that leads the reader toward the sublime. Horror, in contrast, "nearly annihilates" the reader's responsive capacity with its unambiguous displays of atrocity."¹²¹ Radcliffe no sólo considera estos dos conceptos como distintos sino que, claramente, prefiere al primero sobre el segundo por sus posibilidades estético-filosóficas. De ahí que se haya escandalizado con algunas de las escenas de *The Monk*, de Matthew Lewis, y haya decidido reescribir o recrear dicha novela eliminando lo "horrible", es decir, lo criminal, irracional, sobrenatural y sexualmente explícito.

¹¹⁹ *Diccionario de la lengua española*. Tomo II, pp. 1126 y 1969

¹²⁰ J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 416

¹²¹ Ann Radcliffe *apud* Christine Ruotolo *et al.*, "Terror and Horror" in *op. cit.*, p. 1

A partir del ensayo de Radcliffe, la crítica literaria ha aceptado el uso de estos dos conceptos como diferentes, aunque sin los prejuicios de la primera respecto al horror. Una excepción a lo anterior sería la postura del crítico Robert Platzner, quien considera ambiguas estas definiciones, rechaza la clasificación de los textos góticos desde esta perspectiva e incluso considera que la propia Radcliffe muchas veces traspasó la frontera del terror en sus obras. Sin embargo, otros reconocidos estudiosos de la literatura gótica, como Devendra Varma, creen que la distinción es útil e incluso clasifican a las novelas góticas de los siglos XVIII y XIX a partir de la misma. Para Varma, la distinción entre el terror y el horror es 'the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse'¹²² Según este principio, las novelas de Radcliffe son los únicos textos góticos que representan narraciones contenidas dentro de los límites del terror y las obras de Lewis, Beckford, Maturin, Shelley y Godwin -yo agregaría a Walpole- representan al horror gótico. La idea del horror de Varma como una emoción que incluye el sacudimiento físico de personajes -y lectores- coincide también con las definiciones del mismo que citamos al inicio de este apartado. Según Varma, el terror crea

an intangible atmosphere of spiritual psychic dread, a certain superstitious shudder at the other world. Horror resorts to a cruder presentation of the macabre' by an exact portrayal of the physically horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. Horror appeals to sheer dread and repulsion, by brooding upon the gloomy and the sinister, and lacerates the nerves by establishing actual

¹²² Devendra Varma, *The Gothic Flame*, p. 130

cutaneous contact with the supernatural.¹²³

Por cierto, cuando mencioné en el párrafo anterior que yo agregaría la obra de Walpole al segundo grupo de novelas, lo hice con plena conciencia de que Robert Hume, otro destacado crítico de la literatura gótica que acepta la distinción entre terror y horror, no estaría de acuerdo conmigo. Para Hume, *The Castle of Otranto* pertenece al mismo primer grupo que las novelas de Radcliffe porque el texto 'holds the reader's attention through dread of a series of terrible possibilities -Theodore's execution, the (essentially) incestuous marriage of Manfred and Isabella, the casting-off of Hippolita, and so on.'¹²⁴ Acepto esta enumeración como ejemplos de los momentos en la novela en los que se juega con las posibilidades del terror, pero creo que hay otros en los que claramente se cruza esa frontera, la angustia de los personajes se justifica y el horror encarna en agentes concretos como el espectro gigante que provoca el colapso del castillo, lo mismo que los seres que abandonan los cuadros en los que viven y se pasean por los corredores de la mansión ancestral. El asesinato de Matilda, a manos de su propio padre, es otro ejemplo de cómo en esta novela no sólo percibimos el olor a muerte, sino que tropezamos con los cadáveres. Y, como ya habíamos mencionado en el primer capítulo de esta tesis, Walpole no intenta dar ninguna explicación racional a los acontecimientos como lo hace Radcliffe, de manera a veces torpe o poco verosímil. En el universo de *The Castle of Otranto* la existencia de lo sobrenatural es una verdad dada, que no se cuestiona.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ Robert Humes *apud* Christine Routolo *et al.*, "Terror and Horror" en *op. cit.*, p. 5

Ahora bien, si volvemos a los cuentos de Angela Carter y Guadalupe Dueñas y los contemplamos a la "luz" de esta clasificación, podemos observar que ambas escritoras explotan las posibilidades del terror y ambas cruzan la frontera de lo terrible para entrar en el reino de lo horrible. La única diferencia sería que lo horrible encarna en agentes de naturaleza disunta.

Pero el cómo se crean estos efectos de terror y horror en los textos no es un asunto que se reduce a la descripción de una muerte violenta u otros acontecimientos tradicionalmente horribles. Todo empieza desde la construcción del espacio. En el apartado dedicado a este aspecto mencionamos que ambas escritoras, siguiendo las convenciones del género, utilizan espacios como los castillos medievales en decadencia, bosques encantados y, en el caso de Dueñas, una variante adecuada al contexto de la provincia mexicana, como la mansión o hacienda heredada de generación en generación o el típico convento. Estos espacios, por tradición literaria, tienen una carga simbólica que crea un cierto estado de ánimo en los lectores. La literatura gótica -aunque no solamente este género- los ha utilizado como representaciones de prisiones físicas y psicológicas del pasado y, al igual que el psicoanálisis, como símbolos del inconsciente, de los laberintos de la mente humana. Si a esto agregamos el principio de oscuridad que reina en estos espacios, se crea una atmósfera claustrofóbica o, como lo decía Varma, 'an intangible atmosphere of spiritual psychic dread', que mantiene a personajes y lectores en un estado de alerta permanente en el que el más mínimo detalle, como el chirriar de los goznes de una puerta vieja, se convierte en anuncio de lo fatal. Hasta ahí nos encontramos en el ámbito del terror. Pero cuando la vieja puerta se abre para dar

paso a una criatura sobrenatural o a un criminal decidido a ejecutar al personaje central de la historia hemos entrado al reino del horror.

En cuentos de Angela Carter como "The Loves of Lady Purple", "The Bloody Chamber" o "The Lady of the House of Love", que podríamos describir como revisionistas porque reescriben o recrean las convenciones de la literatura gótica vampírica, el horror finalmente encarna en entes sobrenaturales tangibles que aniquilan a sus creadores y quedan impunes, convirtiéndose en materializaciones de la amenaza del control perdido; o mujeres que descubren sangrientas cámaras de tortura o bien vampiras que, cansadas de cumplir con el ritual sacrificio de víctimas, deciden ser inmoladoras de sí mismas. La cruda representación de lo macabro y el contacto directo con lo que no puede ser explicado en términos de la lógica cotidiana, hacen que el tipo de horror predominante en la literatura de Carter no sólo incluya la exploración de lo inconsciente sino que pueda ser clasificado como horror sobrenatural, o lo que Lovecraft llamaba horror cósmico. Todo esto en el contexto de lo profano, que para Carter era el territorio privilegiado de la literatura gótica.

Otros cuentos de la autora como "Penetrating to the Heart of the Forest", aunque sean textos de claros visos mitológicos, no recurren a la presencia de seres sobrenaturales tangibles, pero el horror se produce a partir de las condiciones de aislamiento de los personajes, su orfandad psicológica, su violento despertar a la conciencia sexual y su desamparo frente a la fuerza de potencias naturales terribles. En "Ashputtle or the Mother's Ghost", el fantasma de la madre es una presencia benévola, el

terror está en función de la condición de desamparo de la protagonista, la crueldad de la madrastra, la descripción del espacio y, en términos de la literatura gótica femenina, el tema de la sexualidad femenina. Pero a este cuento no podemos clasificarlo como representativo del horror sobrenatural que caracteriza a gran parte de la escritura de Carter.

En el caso de Guadalupe Dueñas, el terror también empieza a funcionar a partir de la descripción del espacio y atmósferas, lo mismo que de las relaciones de poder, especialmente al interior de la familia o instituciones sociales y/o religiosas como la escuela, el orfanato o el convento, pero aunque sus historias también alcanzan el grado del horror, en muy pocas ocasiones la autora recurre a la utilización de lo sobrenatural. Con la excepción de cuentos como "La sorpresa" o "Girándula" (de su segunda colección), en la gran mayoría de sus textos Dueñas propone un terror y horror de corte psicologista. En "Historia de Mariquita", el personaje narrador queda atrapado en la prisión psicológica de su pasado, el "espectro" del padre habita su mente y no tiene necesidad de aparecer a la vista de otros para dominar la vida de la hija. Mariquita, en su pomo de chiles, es la macabra encarnación de los deseos de posesión y control del padre, de las patologías que trastornan la vida de los miembros de la familia, por cierto, todas mujeres. En "Al roce de la sombra", la protagonista entra en el delirante mundo de los juegos psicológicos y sexuales de las hermanas Moncada, y la violenta adquisición de conciencia desemboca en un asesinato y la insinuación de muchos otros. En "Pasos en la escalera" el horror se materializa en la muerte del esposo y la aniquilación del personaje femenino como productos de la excitación sexual de una enorme salamandra. "La

leontina dorada" termina con la muerte de la protagonista, ahorcada con la valiosa cadena de oro que representa la autoridad moral y el poder económico detentados por el esposo. En "Los huérfanos", los niños asesinan a los padres y planean el deceso de la tía, en fin, que para Guadalupe Dueñas parece haber suficiente horror en la vida cotidiana y en las situaciones límite en las que se pueden encontrar atrapados personajes en apariencia "normales". De hecho hay un cuestionamiento de la categoría de lo "normal" y una exploración de las fracturas internas de los personajes, el terror y el horror surgen de los insondables abismos de la mente humana y las heridas abiertas de personajes lastimados por los mecanismos de represión social y/o religiosa de la sociedad que habitan. Cuando Beth Miller le preguntó a Guadalupe Dueñas si se sentía atraída por el terror, esta última contestó lo siguiente

Me atrae mucho, sí. Creo que es muy difícil producirlo, provocarlo. Creo que es tan difícil como la risa verdadera. El miedo es un tema difícil, para no ser muy simple, no es el terror de que haya alguien con una cara fea, es esa cosa interior que James hace en una forma diabólica, increíble en su *Vuelta de tuerca*. Es lo que se encuentra en esas obras que son sugerentes de algo verdaderamente nefasto y terrible, pero que no se dice y no se oye. Es algo íntimo, horrendo. Es el terror exacto; es el mal adentro, es el rompimiento del bien.¹²⁵

Y una literatura de rompimiento es la que practican estas dos escritoras. Sus narraciones cortas son góticas por muchas razones: por la creación de espacios y atmósferas oscuras, representativas de lo inconsciente, por la utilización de personajes aislados, desamparados ante el poder de lo sobrenatural o de lo social, porque abordan temas como lo sexualmente prohibido, la locura, la transgresión de normas religiosas, la

muerte. Y porque lo anterior está aderezado por una magistral utilización de las posibilidades del terror y el horror, sea de origen sobrenatural o psicológico. La dosificación de la información en sus historias, lograda algunas veces a partir de la focalización en la conciencia de un solo personaje, el creciente grado de oscuridad en la atmósfera, el contacto directo con lo macabro, la puesta en práctica de una estética de lo grotesco; todo contribuye a que podamos afirmar que en manos de Angela Carter y de Guadalupe Dueñas el género gótico se renueva, se actualiza y amplía sus posibilidades. Incluso en términos de un gótico femenino podemos decir que se ensanchan los horizontes temáticos, haciendo necesario un replanteamiento de la clasificación de las obras góticas escritas por mujeres utilizada hasta ahora. En pocas palabras, gracias a la cuentística de escritoras como Guadalupe Dueñas y Angela Carter, en la segunda mitad del siglo XX, sigue teniendo la noche una venus oscura.

¹²⁵ Guadalupe Dueñas, entrevistada por Beth Miller en *26 autoras del México actual*, pp. 164-165

CONCLUSIONES.

My apprehensions come in crowds,
I dread the rustling of the grass,
The very shadows of the clouds
Have power to shake me as they pass
I question things and do not find
One that will answer to my mind;
And all the world appears unkind

W. Wordsworth

Nuestro recorrido por la historia del género gótico ha terminado. Como lo habíamos anunciado en la introducción de este trabajo, empezamos por una revisión del término “gótico”, sus orígenes y el cómo fue trasladado del contexto de la arquitectura al de la literatura. Por una imprecisión histórica, lo mismo que por los prejuicios renacentistas respecto a lo medieval, se dio en llamar gótico al estilo arquitectónico de las catedrales francesas y alemanas de los siglos XII y XIII, consideradas el producto de un arte bárbaro, opuesto a los conceptos de armonía y equilibrio del recuperado orden clásico.

Durante el siglo XVIII, “gótico” se convirtió en sinónimo de “medieval” y, específicamente, de lo que la época entendía por medieval lo oscuro, irregular, irracional, primitivo y, en términos religiosos, fanático. Así, un grupo de escritores de la segunda mitad del siglo decidieron rebelarse en contra de los preceptos literarios y filosóficos impuestos por el Neoclasicismo y buscaron las tinieblas de la “edad oscura”, provocando el nacimiento de una nueva forma literaria: la novela gótica. El fundador de esta corriente, Horace Walpole, al publicar su novela *The Castle of Otranto*, no imaginó que estaba dando vida a una nueva forma de escribir ficción que se convertiría en el modo literario dominante en Inglaterra y otros países de Europa durante más de medio

siglo; en un movimiento prerromántico, en la fuente inspiradora del surrealismo, el género que daría origen a la primera novela de ciencia ficción y a la literatura policíaca.

Entre los distintos elementos de la novela de Walpole que se convirtieron, con el paso de los años, en rasgos convencionales del género, está, antes que nada, la presencia del castillo como espacio ficcional privilegiado. El castillo es un lugar cerrado, claustrofóbico y lleno de corredores que conducen a habitaciones desconocidas que los personajes exploran bajo su propio riesgo. El recorrido por sus pasajes subterráneos es una metáfora del descenso al inframundo o una representación de los laberintos de la mente humana. Se trata de un espacio limitado, pero desconocido, en el que priva un “orden” impuesto por una figura tiránica sobre personajes en condiciones de desventaja.

Con la aparición de novelas góticas posteriores, como las escritas por Ann Radcliffe o Matthew Lewis, además del castillo la literatura gótica adoptó otros edificios medievales para el desarrollo de sus historias: el convento, la abadía, los cementerios pertenecientes a dichas instituciones y las cárceles de la Inquisición, se convirtieron en espacios idóneos para la materialización de crímenes atroces y la formulación de una crítica dirigida en contra del catolicismo, la idea de la vida en reclusión y los excesos del fanatismo religioso.

En el caso de *The Mysteries of Udolpho* y, en general, las novelas de Radcliffe, también se dio gran importancia a la descripción de ambientes naturales agrestes, los precipicios y todo tipo de paisajes caracterizados por la tormenta y el trueno, bosques invadidos por bandidos que colocan a las heroínas en situaciones de vulnerabilidad tan

extremas como las vividas en el interior de los castillos. Estos paisajes, antecedentes de los ambientes naturales de los poetas románticos, son más una proyección de los sentimientos y angustias del personaje central que una descripción objetiva del entorno. A partir de Radcliffe, los escritores del gótico le dieron a la novela inglesa 'the technique of a dark impressionistic portrayal of Nature and the power of harmonizing tempests of the soul with external storms.'¹

Pero además de adoptar el espacio del castillo de la novela de Walpole y agregarle las variantes mencionadas, Radcliffe y Lewis hicieron de Manfred, primera versión del héroe-villano gótico, un personaje redondo, impredecible, con ricos matices psicológicos. Me refiero, en particular, a los protagonistas de sus dos mejores novelas: Ambrosio, en *The Monk*, de Lewis; y Schedoni, en *The Italian*, de Radcliffe

Estos autores se pueden considerar, también, cabezas de dos vertientes importantes del género: Radcliffe es la creadora de la novela gótica de terror, mientras que Lewis y Beckford son considerados los iniciadores, en Inglaterra, de la escuela gótica del horror o el *schauer-romantik*. Todos los escritores de literatura gótica buscan provocar el miedo y explorar las raíces del mismo en los abismos inconscientes del ser, pero Radcliffe mueve estos resortes psicológicos sin llegar a la materialización de las aprehensiones de sus personajes, mientras que Beckford y Lewis ponen en escena a la encarnación de las pesadillas más temidas de sus protagonistas.

William Beckford, con su novela *Vathek*, no sólo fue precursor de la literatura de horror, sino también, el representante más destacado de la influencia de las

¹ Devendra Varma, *The Gothic Flame*, p. 208

literaturas orientales en la literatura inglesa durante el siglo XVIII. La atmósfera oriental de su relato confirmó la presencia del tema de la confrontación civilización/ barbarie en la literatura gótica y al ambiente oscuro del texto le dio un toque lúdico que no es muy común en las obras del género: utilizó, magistralmente, lo que Angela Carter declara como la única forma posible de humor en la literatura gótica, el humor negro. Mas no por ello escatimó detalle alguno en la descripción de prácticas ocultistas, escenas de hechicería y un descenso al infierno digno del mismo Dante.

Durante la década de 1790, las novelas góticas de los escritores ingleses formaban ya un género consolidado que contaba con una gran audiencia en diversos países, así lo prueban las traducciones a distintos idiomas, como el francés, de las novelas de Radcliffe. Contaban con una serie de convenciones como la presencia de un héroe-villano, una damisela en apuros, un héroe que intenta salvarla (aunque no siempre lo logra), la presencia de una priora malvada y/ o una madrastra, una dama de compañía locuaz, además de los seres de orden sobrenatural que interactúan con estos personajes, en parte tomados del romance medieval, pero convertidos poco a poco en figuras más interesantes. En el caso del héroe-villano, este se convierte en una prefiguración del héroe barónico y, en cuanto a la damisela en apuros, su desarrollo como personaje tuvo que esperar algunos años más, hasta que en el siglo XX el gótico femenino produjo una serie de textos en los que las protagonistas se convirtieron en personajes menos predecibles, aunque podríamos decir que un antecedente importante fueron las dos figuras femeninas centrales en *Dracula*, de Bram Stoker.

Otros elementos que hasta la fecha se conocen como parte de la 'parafernalia gótica' son la utilización del castillo o edificios similares que ayudan a recrear una

atmósfera medieval de oscuridad, que siempre adquieren una vida y personalidad propias y que se convierten en símbolos de la opresión y las prisiones mentales a las que se ven sometidos los personajes, principalmente los femeninos. Esta vuelta a lo medieval se hacía para expresar una visión crítica de la práctica religiosa católica, desde una óptica protestante, pero también hay una fascinación por la estética irregular de los últimos siglos del medievo. Poco a poco se fue abandonando la defensa de una visión protestante del mundo, como lo demuestra *Vathek*, sin renunciar por ello a una preocupación por los postulados religiosos en general o por un acercamiento a temas de orden metafísico en los que siempre se aborda la cuestión de la inmortalidad y lo sobrenatural, ya sea para aceptar su existencia o rechazarla.

Pero durante la segunda década del siglo XIX aparecieron otras obras importantísimas del género, me refiero, por supuesto, a *Frankenstein* de Mary Shelley y a *Melmoth The Wanderer* de Charles Robert Maturin, que también suelen ser clasificadas como pertenecientes a la ‘intense school of horror’

Frankenstein es la novela más importante de la autora, entre otras cosas, porque se trata de un texto ambicioso que no sólo recreó mitos como el de Prometeo y Fausto, sino que lleva a cabo, a lo largo de sus páginas, una puesta en escena de muchas de las teorías filosóficas importantes del momento e introduce en la tradición de la literatura gótica la posibilidad de utilizar un marco científico, o al menos en apariencia científico, que crea un nuevo juego de verosimilitud, al mismo tiempo que plantea preguntas muy serias sobre los límites del conocimiento humano. Con el paso del tiempo, esta novela se convertiría en la fundadora de la literatura de ciencia ficción en lengua inglesa. Desde el punto de vista de la literatura gótica escrita por mujeres, Shelley también trajo

a este tipo de narrativa el tema de la (pro)creación fisiológica y literaria, la angustia relacionada con el momento del nacimiento y la etapa posterior al parto. Curiosamente, el profundo tratamiento de estos temas se lleva a cabo sin la presencia de un personaje femenino importante, es decir, los protagonistas son Victor Frankenstein (el científico) y su criatura. En lo anterior hay una doble transgresión: mientras Victor incursiona en el terreno femenino de la procreación, la autora incursiona en el terreno tradicionalmente masculino de la creación literaria. La segunda con más éxito

A partir de la gran obra de Mary Shelley, la literatura gótica femenina puede ser dividida en dos grandes líneas: las obras que siguen la tradición establecida por las novelas de Radcliffe, en las que predomina la historia de una heroína en apuros que es perseguida por un villano representante de la autoridad y el poder patriarcal, y aquellas cuyas preocupaciones centrales tienen que ver con un mito de fertilidad y los conflictos relacionados con la creación. Ambos tipos de textos cuentan con atmósferas pesadillescas y pueden hacer un uso más o menos sutil de los elementos sobrenaturales, así como de los distintos grados del terror y/ o el horror. Muchos textos del gótico femenino pueden ser analizados a la luz de esta clasificación, pero no necesariamente todos. En particular, los textos de autoras como Guadalupe Dueñas o Angela Carter, no se ajustan por completo a los parámetros establecidos por estas dos obras clásicas, pero parten de ellos para transgredir las propias convenciones del género.

Poco después, en 1820, apareció *Melmoth The Wanderer*, obra cumbre de Charles Robert Maturin, considerada por muchos también la novela más importante del género gótico o lo que en esta tesis hemos llamado el ciclo temprano del género porque, además de sus méritos intrínsecos, puede ser vista como un compendio de los temas y

las técnicas narrativas utilizadas por los autores anteriores. Maturin crea a un personaje central atormentado que es una combinación del Fausto y el Mefistófeles de Goethe, un seducido y seductor de almas, con un conocimiento de las miserias humanas que lo convierte en el crítico más despiadado de la especie. El discurso de este personaje hace un desmantelamiento de las instituciones, principalmente de las religiosas. Además de la creación de un héroe-villano deslumbrante, en esta novela Maturin le rinde homenaje al estilo descriptivo de Ann Radcliffe, utiliza los elementos sobrenaturales a la manera de Walpole o lo macabro como lo hizo Lewis. Juega con diversas ambientaciones que van desde la más estricta oscuridad gótica representada en espacios como las cárceles y los hospitales para enfermos mentales, hasta el exotismo típico de los relatos orientales, lo cual probablemente llegó hasta él por influencia de la obra de Beckford. Su estructura temporal de “cajas chinas” es una reelaboración de la estructura de Frankenstein, aunque con sus variantes. En fin, es un ambicioso y logrado proyecto literario que mantiene la tensión narrativa a lo largo de sus casi mil páginas y consigue sorprender al lector de cualquier época.

Así, con la obra de Maturin se cierra el ciclo del gótico temprano, pero se ensanchan las posibilidades del género. Las siete novelas fundadoras de la tradición gótica que se analizaron en el primer capítulo de esta tesis, y que fueron publicadas entre los años 1764 y 1820, son representativas de la variedad de temas y recursos narrativos que pueden ser utilizados por los autores dedicados a la escritura de textos pertenecientes a este género. Pero un año antes de que apareciera la novela de Maturin, el primer texto vampírico en lengua inglesa ya había sido publicado en el *New Monthly Magazine* de Londres. Me refiero al relato de Polidori titulado “The Vampire: A Tale” que sería el iniciador de una rama de la literatura gótica de horror dedicada a la

recreación del personaje del vampiro, esa figura tenebrosa tomada del folklore europeo y que fascinó a la imaginación romántica por su naturaleza rebelde, inexplicable y amenazante.

Polidori le dio a su vampiro literario muchas de las características que conserva hasta nuestros días: la palidez del rostro, los carnosos labios rojos, la mirada que hipnotiza, el aura misteriosa y los orígenes aristocráticos. Todos los atributos que hacen de él una figura que cautiva al mismo tiempo que aterroriza. Como Goethe en “La novia de Corinto”, Polidori hizo de su vampiro un personaje transgresor al describirlo como un ser de los márgenes que, cada vez que irrumpe en el corazón del mundo “civilizado” violenta los códigos sociales, sexuales morales y religiosos. Y el mayor acierto del cuento, en términos de la transgresión, es que ésta no sólo se lleva a cabo, sino que el transgresor permanece impune. Mientras que en las novelas fundadoras del gótico temprano, no importando cuán irreverentes sean sus planteamientos metafísicos, psicoanalíticos o sociales hechos a lo largo del texto, al final, por convicción o por razones de censura, prevalece el bien sobre el mal y se reestablece el orden en el universo literario temporalmente regido por el caos, en el texto de Polidori no existe la idea de castigo para el agente del mal; en realidad, los castigados son aquellos personajes que, como Audrey, cometen la torpeza de apegarse a códigos morales obsoletos que los hacen elegir una idea de honor por encima de la supervivencia propia o la de sus seres más queridos. Este elemento de irreverencia ante la ideología dominante, sostenido hasta sus últimas consecuencias, fue innovador y muy utilizado por Angela Carter en la mayor parte de sus cuentos, incluidos los de corte vampírico. En el caso de los textos de Guadalupe Dueñas, la situación es diferente porque sus heroínas nunca tienen acceso a una posición de empoderamiento

Pero la tradición iniciada por Polidori llegó a su punto culminante, no sólo dentro de la literatura en lengua inglesa sino en términos universales, con la que hasta hoy se considera la obra más importante de la literatura vampírica. *Dracula* de Bram Stoker. Desde el inicio de la novela, notamos la presencia de rasgos temáticos y de caracterización típicos de los textos góticos. Jonathan Harker representa a la mente sajona y racional que en su viaje a Rumania, es decir, su *quest* hacia el mundo oriental, enfrenta obstáculos que implican la pérdida de la inocencia y la entrada a mundos insospechados. En esta nueva confrontación civilización/ barbarie, Rumania representa a lo que está más allá del mundo conocido, el lugar propicio para la existencia de seres terribles y fantásticos, uniéndose así a la lista de países, hasta entonces compuesta por España, Italia y Grecia, dominados, según los novelistas góticos, por el fanatismo y la superstición. Frente a Harker, como representante del mundo civilizado y racional, tenemos la caracterización del vampiro, el Conde Drácula, como una figura de poder, un guerrero medieval orgulloso de sus orígenes germanos, fuerte, experimentado y rico, pero aislado del mundo y, como agente sobrenatural del mal, utilizando su conocimiento y su poder para fines destructivos. El Conde es un personaje de muchos rostros, compleja fusión de tradiciones y mitos, ambivalente presencia, violenta y de modales refinados, que seduce y condena. Esta confrontación es, por supuesto, una lucha desigual. Para poder combatir al vampiro se tendrán que unir a la cacería cinco mentes más, comandadas por Van Helsing, desde entonces epitome de la caracterización del científico atrevido, el Cornelius Agrippa de la era moderna, verdadero antagonista del Conde en la novela.

La caracterización de los dos personajes femeninos en este texto es igualmente interesante, me refiero a Mina Harker y a Lucy Westenra. De las dos, Mina es la más cercana al estereotipo de la damisela en apuros creada por las novelas del gótico temprano, pero posee una fuerza mental, un vigor y una determinación que le permiten jugar un papel fundamental no sólo en su propio proceso de liberación, sino en el de su esposo y en la captura final del vampiro. Una de las armas con las que Mina hace frente al caos espiritual en el que se ve envuelta es, precisamente, la escritura. Por otro lado, Lucy Westenra es una extraordinaria mezcla de víctima y villana, equivalente femenino del héroe-villano de novelas como *The Monk*. La gradual erotización de este personaje y su seducción final a manos del vampiro es también una explicación de por qué el nosferato es un peligro para el orden establecido: por su capacidad para despertar, entre otros, el erotismo femenino.

Pero la caracterización y la complejidad temática no son los únicos recursos destacados en esta novela. También lo es su estructura de *collage* que implica el juego con distintas voces narrativas y diversas focalizaciones. Tal vez sea este uno de los aspectos que hacen más patente la modernidad del texto. El autor combina el estilo del diario con las cartas, recortes de periódicos, bitácoras de navegación, etc., de tal manera que se crea un efecto polifónico, y cada “yo” que narra tiene su tono propio y un punto de vista coherente con sus restricciones cognoscitivas. En este sentido, la novela hace uno de sus planteamientos más importantes: si hay un discurso de Verdad, a éste sólo se puede llegar por la suma de las muchas verdades individuales de los múltiples discursos existentes

Con la muerte de Dracula y su eterna condenación termina el reino del mal y occidente recupera su doméstica tranquilidad. Pero Stoker nos hereda la figura del vampiro no sólo como una presencia sobrenatural tangible en un relato, sino como un símbolo de la encarnación de los instintos, deseos y pasiones humanas. El Conde Drácula es inmortal mientras siga funcionando como metáfora de la otredad, de todo aquello que la más pura lógica binaria occidental no puede explicar, es decir, mientras siga siendo una representación literaria de lo que el psicoanálisis jungiano llama la sombra colectiva.

La aparición de una novela como *Dracula* en los últimos años del siglo XIX fue importante porque rescató a la literatura gótica del descrédito en el que había caído desde la tercera década del mismo, es decir, después del auge del gótico temprano. Ese descrédito se debió a la proliferación de imitadores que explotaban el lado sensacionalista del género, al prejuicio popular, la pedantería de los críticos y, a partir de 1840, al establecimiento de la moda de la novela serial. Por supuesto, el Victorianismo y su ideología dominante fomentaron el rechazo hacia una literatura que denunciaba formas de represión sociales y religiosas y, tal vez, intervino también el cansancio después de una época convulsa que había dado origen a formas literarias de rompimiento.

Pero el género no murió. Ha tenido grandes representantes en la literatura de transición al siglo XX y podríamos hablar del nacimiento de un nuevo interés por este tipo de literatura en la segunda mitad de dicho siglo, no sólo por parte de escritores/ as importantes de distintas tradiciones literarias, sino entre los lectores. Y como prueba de

que la literatura gótica sigue siendo un género vigoroso están las obras de Angela Carter y Guadalupe Dueñas.

En el tercer capítulo de esta tesis se analizaron las obras de ambas escritoras con el propósito de demostrar que efectivamente pertenecen a la tradición de la literatura gótica, pero que también han logrado ensanchar las fronteras del género con sus muy peculiares estilos y preocupaciones temáticas. Después de una revisión general de sus respectivas producciones literarias, el análisis se centró en un total de doce cuentos y en cuatro aspectos en particular: la utilización del espacio, los tipos de personajes, los temas y el manejo del terror y el horror.

Uno de los objetivos centrales de este apartado fue analizar cómo en la ficción gótica los edificios, inspirados originalmente en el castillo medieval, se convierten en símbolos de una arquitectura de la mente pero, en el caso específico de los textos pertenecientes al gótico escrito por mujeres, se transforman también en metáforas del cuerpo femenino, de los cuerpos de las heroínas que protagonizan las historias. En todos los cuentos analizados en los que hay protagonistas femeninas descubrimos que éstas habitan cuerpos “ajenos”, ocupados por otros seres que parecen tener más control sobre el “edificio” que su supuesta dueña. La denuncia de la condición alienada del cuerpo femenino y la lucha por su recuperación son rasgos característicos del gótico escrito por mujeres y, en el caso de los cuentos de Angela Carter, las heroínas suelen lograr esta recuperación vía el descubrimiento de su sexualidad, a veces guiadas por otro personaje femenino, generalmente la madre y, a veces, en condiciones violentas de iniciación. Pero en la mayor parte de los casos el resultado es un empoderamiento y la consecuente liberación física y espiritual del personaje. La primera modalidad está

representada por el cuento “Ashputtle or The Mother’s Ghost” y la segunda por cuentos como “The Loves of Lady Purple”, “The Bloody Chamber” y “The Lady of the House of Love”. En el caso de “Penetrating to the Heart of the Forest”, la protagonista no está atrapada en una claustrofóbica mansión medieval o un convento, sino que se interna, en un viaje iniciático, en el corazón de un bosque que en la literatura de Carter se convierte en la suma de todos los bosques encantados de la literatura occidental. En este texto, la “madre-naturaleza” es la que asume el papel de guía e iniciadora en un contexto violento, y la heroína llega al descubrimiento de su sexualidad: la transgresión de leyes o tabúes resulta en un conocimiento que transforma al personaje y lo convierte en una Eva no castigada.

El manejo del espacio en la literatura de Guadalupe Dueñas guarda similitudes con el uso que del mismo hicieron otras escritoras del gótico pero, en particular, hay muchos puntos en común entre su cuento “Al roce de la sombra” y “The Bloody Chamber” de Angela Carter. El escenario es una casa antigua en un pueblo lejano y ruinoso. El lugar es inaccesible y decadente. Sus objetos lujosos son el símbolo de glorias pasadas y el texto establece una relación simbiótica entre este edificio, heredado por el padre, y las dos hijas solteras que lo habitan. A este lugar llega una joven huérfana que será la heroína en apuros de la historia. En un primer momento la joven goza dejándose corromper por la sensualidad que la vida en esta mansión, sustituto de castillo gótico, le brinda, pero más tarde descubre los perversos juegos sensuales de las hermanas Moncada, asociados a la locura y muere asesinada en un jardín que, en su delirio, contempla como un bosque que la devora. Aquí no hay figura materna que guíe al personaje hacia un descubrimiento autoafirmante de su sexualidad, la orfandad de la joven llega hasta sus últimas consecuencias. El conocimiento de la sensualidad y

sexualidad de los otros personajes no la conduce a un reconocimiento de la propia naturaleza, no hay adquisición de ningún tipo de poder y todo en el texto conduce hacia el aniquilamiento y su entierro en el pozo, símbolo de lo oculto e inconsciente. Mientras el personaje de “The Bloody Chamber” de Angela Carter se convierte en única dueña del castillo, el personaje del cuento de Dueñas sucumbe y es enterrada debajo de un edificio/ cuerpo que no le pertenece.

En el cuento “Historia de Mariquita”, la denuncia de una falta de espacio y cuerpo propios de las mujeres es llevada al extremo de hacer del personaje que da título a la historia una bebé muerta flotando dentro de un pomo de chiles. Además, el resto de los personajes femeninos del cuento también están atrapados en una casa/cuerpo heredada por el padre, y aunque entierran a Mariquita en el jardín, equivalente “domesticado” del bosque de los cuentos de Angela Carter, no logran liberarse de la prisión mental que la figura patriarcal les ha heredado

Así, en la mayor parte de los textos de Dueñas los espacios más recurrentes son el de la vieja mansión heredada, con el tenebroso jardín adyacente o el convento, también un típico espacio gótico. En todos los casos, los personajes desarrollan una relación muy estrecha con el espacio que habitan, pero no lo conocen y no lo poseen. La denuncia de una condición enajenada del cuerpo femenino es clara y similar a la que se lleva a cabo en otros textos góticos escritos por mujeres. Sin embargo, la diferencia con los cuentos de Carter está en el destino de las heroínas que, por lo general, recorren el “castillo” y lo hacen suyo; mientras que en los textos de Dueñas, siempre se pierden en los laberintos de “castillos” ajenos y tienen destinos trágicos.

En cuanto a los personajes, los cuentos de ambas escritoras están poblados, en su mayoría, por personajes femeninos. Una de las figuras más recurrentes es la de la damisela en apuros, que nos recuerda a los personajes femeninos de Radcliffe. Pero hay dos diferencias fundamentales con el estereotipo de la heroína gótica tradicional. En los cuentos de Carter, como ya lo mencionamos, la damisela en apuros suele enfrentarse a sus miedos, vencerlos y, después de pasearse por los laberintos más oscuros, vuelve a la superficie del texto con una conciencia nueva. Pasa de ser un personaje pasivo y amedrentado a convertirse en sujeto activo de su proceso de liberación. Cuando tiene la ayuda de otro personaje, éste es generalmente la madre, y no un héroe sacado de un romance medieval que se convierte en esposo de la protagonista, como ocurría en los textos de Radcliffe.

En el caso de las narraciones de Dueñas, también solemos tener a una damisela en apuros que desciende al fondo del abismo, pero no encontrando la salida, sucumbe. La heroína es, por lo general, huérfana en términos literales o, aunque exista un personaje materno, éste suele estar en una posición tan lejana e inaccesible que deja a la protagonista en un estado de orfandad psicológica. En condiciones de desamparo, se ve sometida a la tiranía de un padre o esposo dominante y, para completar el cuadro, se agrega el elemento de la dependencia económica absoluta. El espacio y los personajes que la rodean van asfixiando a la protagonista hasta que muere o escapa por la puerta de la locura. En estos cuentos no hay héroes salvadores, ni madres intrépidas que lo arriesguen todo por sus hijas, sólo hay seres desamparados frente a situaciones familiares, sociales y religiosas injustas o humanos enfrentados a fuerzas sobrenaturales que los sobrepasan. Es decir, los textos de Dueñas suelen consumir el horror en la desolación y la tragedia de sus finales.

En cuanto a los personajes de origen sobrenatural o los tradicionales seres de la noche, estos son utilizados con mayor frecuencia en la literatura de Angela Carter que en la de Guadalupe Dueñas. En el caso de la figura del vampiro, en los cuentos analizados en esta tesis, Carter la utiliza de dos maneras distintas. En "The Loves of Lady Purple" se trata de un vampiresa que es un agente aniquilador de hombres, un personaje seductor y poderoso, encarnación de uno de los más profundos miedos masculinos. En "The Lady of the House of Love", se trata de una melancólica vampira que rechaza su destino de ser inmortal y escapa de la cárcel que le han impuesto sus antepasados vía el descubrimiento de su sexualidad. Es un romántico personaje que busca y encuentra la liberación en la muerte. En ambos textos se trata de personajes que recuperan el control de sus cuerpos y, por lo tanto, de sus vidas, y de figuras doblemente transgresoras porque rompen con las convenciones de la literatura de vampiros: ni son los tradicionales agentes del mal, ni se convirtieron en vampiresas porque otro nosferato las sedujo. Son seres de la noche que escapan, incluso, del control de los lectores, quienes las ven alcanzar sus objetivos y desaparecer del texto sin que nadie pueda detenerlas. Aun la Venus Oriental de "The Loves of Lady Purple", después de cometer una serie de crímenes, resulta impune. Como todo vampiro, irrumpen en el ordenado mundo social y provocan el caos; pero las vampiras de Carter, además, continúan su camino dejando tras de sí una estela de cuestionamientos sobre, por ejemplo, la frontera entre los relativizados conceptos de bien y mal.

Guadalupe Dueñas, por su parte, no utiliza a la figura de la vampira o vampiro más ortodoxa sino que recurre al vampinismo como principio o metáfora que retrata las

relaciones de poder, especialmente al interior de la familia, donde un personaje, por lo general la autoridad adulta, roba la energía vital o asfixia la existencia de otro por una serie de conductas patológicas que denuncian disfunciones al interior de dicho núcleo social. Esta idea pudo constatarse con el análisis de los cuentos “La timidez de Armando” y “La sorpresa”.

En cuanto a los temas abordados por ambas cuentistas, ya mencionamos el de la denuncia de la condición alienada de los cuerpos femeninos y, también, el tema del descubrimiento de la sexualidad femenina, con enfoques y consecuencias distintas para los personajes de cada escritora. Destaca, también, la presencia del tema de las relaciones madre-hija, aunque las autoras recurran a éste para expresar puntos de vistas diferentes. En opinión de Angela Carter, los dos temas fundamentales de la literatura gótica son el incesto y el canibalismo, ambos presentes en los cuentos analizados en este trabajo. En el caso del canibalismo, este es un componente del principio vampírico, ya sea de manera simbólica o literal. En cuanto al incesto, este es un tema presente en cuentos como “Al roce de la sombra” o “Penetrating into the Heart of the Forest”: en cualquiera de los casos se trata de temas relacionados con los complejos primitivos, heredados de la tradición folklórica europea más antigua y adaptados por la literatura gótica, y por nuestras escritoras, como vías de exploración del inconsciente y de los deseos humanos.

En la obra de ambas cuentistas predomina el tema de la muerte y su contraparte, la inmortalidad. Este es uno de los temas clásicos de la literatura vampírica: el vampiro es la materialización de uno de los deseos humanos más antiguos, el de vencer la barrera de la muerte. Sin embargo, en un texto como “The Lady of the House of Love”

nos encontramos con un ser que reniega de su inmortalidad y ansía la condición humana mortal. Para este personaje, inmortalidad es sinónimo de soledad, desamor y monotonía.

Los textos góticos también cuentan entre sus preocupaciones más frecuentes con el tema de la Otredad, la confrontación de lo que, desde la perspectiva de la ideología dominante, se considera lo Uno, lo propio, lo correcto, conocido y confiable; frente a lo Otro, desconocido y amenazante. El espacio juega un papel muy importante en la representación de ambos elementos, lo mismo que la creación de atmósfera y los tipos de personajes. En los cuentos de Carter, la ubicación de las historias en geografías lejanas y fantásticas o en espacios con un referente extraliterario real, como Transilvania, pero que resultan desconocidos para la mente común occidental, contribuye a la recreación de los sentimientos de terror frente a lo desconocido. Personajes que son casi siempre “outsiders”, es decir, que por alguna razón no pertenecen al grupo que los identifica como tales y que, en el caso de los personajes femeninos de Dueñas, por ejemplo, son incluso ajenos a sus propios cuerpos, también hacen posible la confrontación de visiones del mundo y la relativización de conceptos que el simplismo o la conveniencia de algunos sistemas ideológicos tienden a convertir en absolutos.

En el caso particular de los textos de Guadalupe Dueñas encontramos que la locura y el suicidio son “salidas” utilizadas con frecuencia por personajes que, en estado de dependencia económica y vulnerabilidad psicológica y física, son empujados hacia soluciones desesperadas. Algunos de ellos, un número menor, son llevados a dichos extremos por la presencia de agentes sobrenaturales o aparentemente

sobrenaturales pero, en la mayoría de los casos, Dueñas suele encontrar en la recreación de la realidad cotidiana suficientes elementos que son fuente del horror. La injusticia de las relaciones sociales y familiares es una de sus fuentes favoritas, mientras que Carter hace un uso constante de los elementos sobrenaturales y fantásticos en sus textos y sus personajes protagónicos son muchas veces los promotores del horror, no las víctimas. Ambas autoras juegan con la ambigüedad y las posibilidades del terror, pero las dos cruzan esa frontera internándose en los dominios del horror así que, si tuviéramos que inscribirlas en algunas de las categorías utilizadas a lo largo de este trabajo, diríamos que continúan la tradición del *schoer-romantik* o la escuela intensa del horror y que, además, sus textos, como lo explica Elaine Showalter, son expresiones de protestas, fantasías y miedos femeninos.

El análisis de la narrativa de Angela Carter y de Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica nos permite observar que ambas escritoras son herederas de una rica tradición artística, que ambas estuvieron bajo la influencia de obras literarias del género producidas no sólo en Inglaterra, sino también en Alemania, los Estados Unidos y Francia, pero que han fortalecido a la literatura gótica con la producción de cuentos caracterizados por la utilización de recursos literarios variados y una imaginación y vocabulario prolíficos. Las autoras recurren a las convenciones del género para crear expectativas en el lector y luego sorprenderlo con soluciones inesperadas que provocan el terror lo mismo que el horror cósmico, es decir, aquél que va más allá del escalofrío físico y llega hasta los dominios de la incertidumbre metafísica.

Ambas cuentistas pueden ser consideradas representantes de un gótico femenino, y las dos adoptan una postura política de denuncia de la situación de desventaja de la mujer en la vida en sociedad y de cómo distintos sistemas ideológicos contribuyen, por ejemplo, al desequilibrio mental de los personajes femeninos. Ya sea en un tono trágico o desde la perspectiva de una voz socarrona y cínica, la protesta se sostiene con las líneas de muchos de sus cuentos, no sólo los utilizados en esta tesis como ejemplos de la producción literaria de estas dos extraordinarias creadoras.

Sin embargo, si tuviéramos que discutir si ambas autoras produjeron un gótico no sólo femenino sino también feminista, nos encontraríamos con algunas diferencias. Tomando como marco de referencia la definición de "conciencia feminista" que la crítica Gerda Lerner propone, de nuestras dos cuentistas sólo Angela Carter podría ser clasificada como tal.

The awareness of women that they belong to a subordinate group; that they have suffered wrongs as a group; that their condition of subordination is not natural, but is societally determined; that they must join with other women to remedy these wrongs; and finally, that they must and can provide an alternate vision of societal organization in which women as well as men will enjoy autonomy and self-determination.²

Desde este punto de vista, la escritura gótica de Guadalupe Dueñas cumpliría con los primeros tres requisitos enunciados pero, dado que sus personajes nunca alcanzan situaciones de empoderamiento y/o liberación, hay más bien una visión desesperanzada de la existencia femenina. En el caso de los personajes femeninos de Carter, éstos sí logran volverse sujetos libres y en algunos casos sus mujeres sí establecen relaciones de

² G Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, p 14

solidaridad con otras mujeres y se convierten en protagonistas de una nueva forma de vida.

Pero independientemente de que en el caso de la escritora mexicana se pueda hablar de un gótico femenino y en el de su homóloga inglesa de un gótico feminista, en ambos casos se trata de producciones literarias dedicadas al horror. Los libros de Guadalupe Dueñas y Angela Carter abordan temas transgresores y, en su atrevida recreación de lo que Dueñas llamó “el rompimiento del bien”, cumplen con una de las funciones primordiales de la literatura gótica la exploración de lo que Jung designaba como la sombra colectiva, el lado oscuro de un grupo social, encarnado en los temores del individuo. Mientras el género esté en manos de escritoras que lo renueven, amplíen su espectro temático, al mismo tiempo que combinen con gran originalidad recursos literarios utilizados anteriormente y cumplan con la que Carter consideraba la función moral de la literatura gótica –provocar la incomodidad- la literatura gótica seguirá viva y sus mejores textos seguirán teniendo más de un nivel de lectura y encantos que deleitarán lo mismo al público especializado, que al lector que descubre por primera vez a la noche y sus abismos.

BIBLIOGRAFÍA.

La siguiente bibliografía no sólo incluye los datos completos de las fuentes citadas y/o consultadas para la realización de este trabajo, sino todas las referencias que conozco relacionadas con el tema de la literatura gótica. Sistematizo aquí dicha información porque creo que puede ser de gran utilidad para aquellos lectores interesados en el tema quienes, como yo, se han encontrado con el obstáculo del difícil acceso a un catálogo bibliográfico sobre el mismo

BAKER, Ernest A. (ed.). *The History of the English Novel. Volume V. The Novel of Sentiment and the Gothic Romance*. Barnes & Noble, U.S.A., 1975

BALDICK, Chris (ed.). *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford University Press, Gran Bretaña, 1993.

BANZHAF, Hajo/ HEMMERLEIN, Elisa. *Guía de los tarots* EDAF, Madrid, 1995.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1988.

BOWEN, Elizabeth. "The Demon Lover" en *Collected Stories*. Alfred A. Knops, Nueva York, 1981

----- "The Happy Autumn Fields" en *Ghost Stories*. Virago, Londres, 1992.

BROWN, Marshall. "Romanticism and Enlightenment" en *The Cambridge Companion to British Romanticism* Curran, Stuart (ed.) Cambridge University Press, Inglaterra, 1993.

CADENA, Agustín "Zonas de oscuridad" en *Librarium*, Sección Cultural de *Excelsior*, 1991.

CARTER, Angela *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Vintage, Gran Bretaña, 1996

----- *The Curious Room. Collected Dramatic Works*. Chatto & Windus, Londres, 1996

- *Heroes and Villains*. Penguin, Nueva York, 1993.
- *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Penguin, Nueva York, 1994.
- *Love*. Penguin, Nueva York, 1988
- *Nights at the Circus*. Penguin, Nueva York, 1993.
- *Nothing Sacred. Selected Writings*. Virago Press, Gran Bretaña, 1993
- *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. Virago Press, Gran Bretaña, 1993.
- *Varias percepciones*. Minotauro, España, 1995
- *Wise Children*. Penguin, Nueva York, 1993
- CHÁVEZ**, Castañeda Ricardo. "Sobre lo inexistente el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda" en *Ni cuento que los aguante (la ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1997. (Destino arbitrario, 14)
- CHEVALIER**, Jean/ **CHEERBRANT**, Alain. *Diccionario de los símbolos* Herder, Barcelona, 1993.
- CUDDON**, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, Gran Bretaña, 1992
- DALBY**, Richard. *Ghosts Short Stories*. Virago Press, Londres, 1988.
- Diccionario de la lengua española. Real academia española*. Tomos I y II Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- DUEÑAS**, Guadalupe. *Tiene la noche un árbol*. F.C.E., México, 1985.
- *No moriré del todo* Joaquín Mortiz, México, 1976.
- *Antes del silencio* F.C.E., México, 1991.
- *Imaginaciones*. JUS, México, 1977.
- FIEDLER**, Leslie A. *Love and Death in the American Novel* Penguin Books, Gran Bretaña, 1984.

- FRANZ, Marie-Louise von. *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Shambhala Publications, Boston, 1995.
- GAMER, Michael. "Genres for the Prosecution: Pornography and the Gothic" en *PMLA*, vol. 114, October, 1999.
- Historia del arte*. Tomo 4. Salvat Editores, S. A., Barcelona, 1976.
- HUME, Robert D. "Gothic Versus Romantic: a Revaluation of the Gothic Novel" en *PMLA*, vol. 84, Marzo, 1969.
- IZZI, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Alejandría, Barcelona, 1996
- JACKSON, Rosemary. "Gothic Tales and Novels" en *Fantasy the Literature of Subversion*. Methuen, Londres, 1981
- LERNER, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-seventy*. Oxford University Press, Nueva York, 1993.
- LEWIS, Matthew. *The Monk* Hazell Books, Gran Bretaña, 1990.
- El libro de los vampiros* Distribuciones Fontamara, México, 1996.
- Los narradores ante el público*. Joaquín Mortiz, México, 1967
- LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- MARTÍNEZ Carrizales, Leonardo. "El horror, la fatiga y el silencio" en *La Jornada. Semanal*. Nueva época, núm. 201. 18 de abril de 1993.
- MARTÍNEZ, José Luis / DOMÍNGUEZ Michael, Christopher. *La literatura mexicana del siglo XX*. CNCA, México, 1995
- MATURIN, Charles R. *Melmoth el errabundo*. Siruela, Madrid, 1988.
- MILLER, Beth/ GONZÁLEZ, Alonso. *26 autoras del México actual*. B. Costa-Amic Editor, México, 1978.
- MOERS, Ellen *Literary Women. The Great Writers*. Oxford University Press, Nueva York, 1985.
- MONGES, Graciela. "El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol de Guadalupe Dueñas*" en *Escribir la infancia*. COLMEX, México,
- OATES, Joyce Carol (ed). *American Gothic Tales* Plume, U.S A., 1996.

- PATÁN, Federico. "Una rosa para Amelia (Cuentos góticos mexicanos)" en *Cuento y figura (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1999. (Destino arbitrario, 17)
- FERRAULT, Charles. "Bluebeard" en Ashliman's *Folktexts, a Library of Folktales, Folklore, Fairy tales, and Mythology* in <http://www.pitt.edu/~dash/type0312.html>
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva* Siglo XXI, México, 1998
- POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Tales*. Signet Classic, U.S.A., 1980.
- PAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford University Press, Gran Bretaña, 1951
----- (ed.). *Three Gothic Novels*.
- QUIRARTE, Vicente. *Sintaxis del vampiro*. Verdehalago, México, 1996
- RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford University Press, Gran Bretaña, 1980.
----- *The Italian*. Oxford University Press, Gran Bretaña, 1981.
- ROBLES, Mariha. *La sombra fugitiva. Tomo II* Diana, México, 1989
- RUOTOLO, Christine et al *The Gothic: Materials for Study*. A hypertext anthology for ENEC 981: The Novel of Sensibility. Microsoft Internet Explorer
- SAGE, Victor (ed.). *The Gothick Novel*. MacMillan, Hong Kong, 1992.
- SHELLEY, Mary *Frankenstein*. Penguin Books, Inglaterra, 1992.
- SILVESTRE, Colette H. *ABC del Tarot*. Tikal, Gerona, 1994.
----- "The Mortal Immortal. A Tale" en *The Norton Anthology of Literature by Women. The Tradition in English*. Gilbert, Sandra M./ Gubar, Susan (ed.). Norton & Company, Nueva York, 1985.
- SHOWALTER, Elaine *Sister's Choice*. Clarendon Press, U.S.A., 1991.
- STOKER, Bram. *Dracula* Bantam Books, U.S.A., 1981
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* Premiá Editora, México, 1987. (La red de Jonás)

VARINIA, Frida. *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano.* Quadrivium editores, México, 1992.

VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame* The Scarecrow Press, Londres, 1987
(Este texto también incluye un amplio catálogo bibliográfico).

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto.* Macmillan, Nueva York, 1963.

WYNNE-DAVIES, Marion (ed). *Guide to English Literature.* Clays Ltd., Gran Bretaña, 1994.