

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, SUAyED
Ciudad Universitaria

**UNA PERSPECTIVA GÓTICA SOBRE
EL HÉROE-VILLANO EN HEART OF DARKNESS**

TESINA

que para optar por el grado de

**LICENCIADA en LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)**

presenta

María de Lourdes Ochoa de la Torre

Asesor:

Doctor Jorge Alberto Alcázar Bravo



México, Ciudad Universitaria, 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNA PERSPECTIVA GÓTICA SOBRE
EL HÉROE-VILLANO
EN *HEART OF DARKNESS*

A JEAN-BERNARD COMPAÑERO DE VEREDAS Y TRAMOS ESCARPADOS

Esta tesina no habría sido posible sin los comentarios incisivos pero aleccionadores de mi asesor Doctor Jorge Alcázar, la paciencia infinita de la Maestra Raquel Serur, el seguimiento cercano del Doctor Gabriel Linares, el aliento de mis compañeros de lugar donde trabajo Mario, Alejandro, Patricia y Araceli, y mis amigas Pilar y Nicole, la revisión de sintaxis y ortografía de Roberto Carlos y Rodrigo, y el toque final de mi hermano José Luis. Mi más profundo agradecimiento a todos.

*He rose, unsteady, long, pale, indistinct,
like a vapour exhaled by the earth, and
swayed slightly, misty and silent before
me.*

Joseph Conrad en *Heart of Darkness*

ÍNDICE

Introducción	1
Ficción gótica	6
El escenario adverso al que incursiona Marlow	12
La selva a través de la mirada de Marlow	18
Los laberintos y la disminución del estado de lucidez de Marlow	21
Los agentes europeos y el ambiente siniestro que forjan	24
Kurtz, personaje antagónico con atributos de héroe-villano	30
Conclusiones	43
Bibliografía	45

Introducción

La novela *Heart of Darkness* –publicada por entregas en Blackwood's magazine en 1899, y en libro en 1902– fue favorablemente valorada, por diversos motivos, durante el siglo XX. Watts se refiere a ella de esta forma: “Conrad addressed issues of the day with such *alert adroitness* and ambiguity that he anticipated many twenty-century preoccupations [...] The tale dealt with atavism and decadence” [El subrayado es mío] (Watts,1996:45-46). Coincidimos con Watts no solamente porque en la década de los años 70 Francis Ford Coppola dirige la película *Apocalipsis Now* cuyo argumento está extensamente basado en esta novela, y en ella Coppola muestra un entramado militar basado en ordenes verticales y prácticas atávicas que dan lugar a la presencia de uno de los personajes más decadentes en la historia del cine. Sino que además la sensibilidad de Conrad, reflejada a través de su preocupación y atención sobre como transmitir lo que se propone, junto con la vigilancia aguda que señala Watts, hacen de su estilo algo que ya en los años 20 llama la atención. Virginia Woolf reconoce la calidad de estilo de Conrad; en un homenaje póstumo, se refiere a la obra de este autor en los siguientes términos:

One opens his pages and feels as Helen must have felt when she looked in her glass and realised that, do what she would, she could never in any circumstances pass for a plain woman. So Conrad had been gifted, so he had schooled himself, and such was his obligation to a strange language wooed characteristically for its Latin qualities rather than its Saxon that it seemed impossible for him to make an ugly or insignificant movement of the pen. His mistress, his style, is a little somnolent sometimes in repose. But let somebody speak to her, and then how magnificently she bears down upon us, with what colour, triumph, and majesty! Yet it is arguable that Conrad would have gained both in credit and in popularity if he had written what he had to write without this incessant care for appearances. (Woolf, 1925: “Joseph Conrad”)

El cuidado de Conrad en las apariencias y su atento manejo del inglés que Woolf señala, son aspectos de un estilo característico que se notan sin importar el tema que trate nuestro autor, pues ya sea el de un circunstancial traidor ruso autoexiliado y enajenado de sí, el de un capitán, envuelto en un huracán, que desea profundamente no perder el barco, o el de un soldado que es acosado para que ajuste cuentas a través de un duelo,¹ Conrad invariablemente introduce al lector en el mundo interno de uno de los personajes, y lo hace de tal forma que delata una sensibilidad humana muy desarrollada. De acuerdo con Lothe, en la novela que nos ocupa, esta capacidad de Conrad aparece de una manera acentuada: “‘Heart of Darkness’ is a fictional exploration of the human condition and the human psyche provoked by an exposure to imperialism and its consequences” (Lothe, 1996:169). A través de las consecuencias psicológicas que afectan a los personajes, vemos que el enfoque del relato de Marlow² es singular debido a que hace evidentes los efectos del imperialismo no tanto en los invadidos sino en los invasores, delata la mentalidad brutal de los agentes principales a cargo de estas expediciones.

A fines del siglo XIX hay varios autores, que en búsqueda de verbalizar la condición humana originada por el imperialismo, recurren a elementos típicos de la ficción gótica. De acuerdo con varios de los analistas en quienes nos basamos, Conrad es uno de estos autores. El recurso a este género se puede explicar a través del simbolismo de sus escenarios que no tienen importancia como representaciones de amenazas exteriores, sino que son el reflejo de los estados mentales de los personajes; en este sentido estamos de acuerdo con Spooner

¹ Nos referimos a *Under Western Eyes*, *Typhoon* y “The Duel”.

² Marlow es el narrador ficticio del relato que nos ocupa.

cuando señala que el entorno sirve para evocar los estados mentales; esto es, entorno y mente son espejo de uno y otro (ver Spooner, 2007:40).

Kurtz es un personaje ambivalente y ambiguo; acerca de él es imposible asegurar nada, lo que lo convierte en un personaje peculiar. Al respecto, Watts atrae nuestra atención cuando afirma que: “This charismatic Kurtz [...] descends from the ‘hero-villains’ of Gothic fiction” (Watts, 1996:47). Por ende, hemos considerado que realizar una lectura de *Heart of Darkness* poniendo atención en el entorno y en los personajes desde la perspectiva de la ficción gótica, nos permite explicar la perplejidad que la novela en general y Kurtz en particular motivan.

Con la intención de ampliar esto último, la presente tesina está dividida en seis apartados. En primera instancia determinamos a qué nos referimos con el concepto “ficción gótica”. A continuación, en el apartado: ‘El escenario adverso al que incursiona Marlow’, exploramos los sitios del trayecto de Marlow y cómo gradualmente se convierten en sitios sofocantes y agobiantes, hasta alcanzar el punto más extremo, punto que para el narrador es un sitio de opresión contundente. Hacemos notar que este personaje, como agente de la compañía explotadora de marfil, tiene una posición favorable para dar cuenta de su encuentro con una realidad que está escondida detrás del discurso oficial. Debido a que el entorno natural es un aspecto relevante de la novela, en la siguiente parte, que llamamos ‘La selva a través de la mirada de Marlow’, nos referimos a la manera en que el entorno selvático cobra relevancia en la medida en que él se acerca al punto final de su travesía; y, también, a que esa transformación contribuye a la reflejar una atmósfera abrumadora del entorno físico, en una manera muy parecida a como sucede en la ficción gótica. Este efecto, argumentamos, se debe a que el efecto

abrumador se apuntala por la sensación que sufre Marlow de extravío. En la quinta parte ‘Los laberintos y la disminución del estado de lucidez en Marlow’ hacemos evidente la presencia y simbiosis que existe entre el entorno natural, la atmosfera social y el estado mental de Marlow junto con su paulatino deterioro. De ahí, en la parte que llamamos ‘Los agentes europeos y el ambiente siniestro que forjan’ nos concentramos en las condicionantes, en apariencia fuera del alcance de los agentes de la empresa, que contribuyen a la pauperización de las condiciones de vida de los locales y también de la mayoría los europeos que habitan en la zona. Cabe mencionar que lo anterior es lo que contribuye a dar la impresión de que la idea de fondo en el relato de Marlow –apoyada en imágenes que se vinculan con los relatos de terror– es delatar la voluntad del uso, tergiversación y abuso de la fuerza, pero consideramos que hay más en esta novela que una voluntad de denuncia. En la última parte que hemos llamado ‘Kurtz, personaje antagónico con atributos de héroe-villano carismático’ planteamos que una de las condiciones que Kurtz comparte con el héroe-villano característico de los relatos góticos descansa en la tensión que ofrece su personalidad; en otras palabras, tanto Kurtz como los héroes villanos son a la vez atractivos en extremo y se vuelven profundamente decepcionantes. Para hacer evidente esta condición, en una primera etapa de este apartado, nos referimos a diversos momentos en los que Marlow ve a Kurtz con escepticismo y a momentos en que lo ve con admiración; en una segunda etapa, nos detenemos en el pasaje donde Kurtz pone a Marlow en riesgo de morir a manos de la tribu de africanos. Exponemos cómo, a partir de ese momento junto con otras revelaciones que Marlow tiene (basadas en lo que ha visto o escuchado), Kurtz se transforma en un personaje antagónico; y en la tercera etapa, comparamos algunos

aspectos que Kurtz comparte con los héroes villanos, tales como el exilio en que viven y un pasado que no permite definir con claridad su origen, entre otros.

En las conclusiones, señalamos cuatro aspectos que dan sustento a realizar una lectura de *Heart of Darkness*³ desde la perspectiva gótica; en nuestra opinión, hacerlo nos permite dos cosas: hacer visible la estrecha relación que hay entre el estado mental de Marlow y las imágenes del relato, y ofrecer una explicación de la función literaria que engloba Kurtz en su ambigüedad característica.

³ Nota aclaratoria sobre las referencias bibliográficas:

En el desarrollo de este trabajo usamos el sistema de referencia APA, pero hacemos una excepción en relación con las citas que atraemos de *Heart of Darkness*. En este caso las menciones o citas textuales tomadas de la novela van acompañadas solamente del número de página, esto es debido a que son numerosas y todas las hemos tomados del mismo libro. En la lista de referencias, que incluimos al final, aparecen las de la publicación de *Heart of Darkness* de donde se han tomado las citas y de los ensayos y libros en los que nos basamos para fundamentar nuestro estudio.

Ficción gótica

Para abordar el tema que nos ocupa, primero necesitamos establecer los lindes de lo que identificamos con el concepto “ficción gótica”⁴. Proponer una definición precisa de lo que se debe considerar por este concepto queda fuera de los alcances del presente análisis; en este apartado, sólo nos abocamos a los aspectos que vinculan la narrativa gótica con la novela *Heart of Darkness*.

Consideramos, como hace Spooner, que muy diversas obras literarias ofrecen, en distintos registros, rasgos que reflejan las ansiedades y preocupaciones comunes de la ficción gótica.⁵ De acuerdo con ella, Walpole, Radcliffe y Lewis tienen una ambición y sensibilidad completamente diferentes a las de Joseph Conrad en *Heart of Darkness* o de T.S. Eliot en *The Waste Land*; ella aclara: “Gothic becomes, rather than the determining feature of a text, one tool among many employed in the service of conjuring internal terrors” (Spooner, 2007:40). Creemos que esta transformación (de rasgos comunes para representar estados mentales) representa uno de los aspectos claves que dan cuenta de las posibilidades y la flexibilidad de la ficción gótica.

En cuanto a las convenciones que frecuentan la narrativa de terror, tenemos varios elementos recurrentes. Para mantener la cantidad de aspectos típicamente

⁴ El origen del nombre de este género literario explica en si mismo algunos de sus aspectos característicos. Botting señala que: “Old castles, knights and malevolent aristocrats seem to fit into an enlightenment pattern identifying all things Gothic with the tyranny and barbarity of feudal times. Rational distancing and disavowal of past forms of power, however, is belied by the continued fascination with the architecture, customs and values of the Middle Ages” (Botting, 2005: 4). La literatura gótica inicialmente llevaba una carga cultural estética que parecía clara en un principio.

⁵ “Traces of Gothic, then, can be found in some of the cornerstone texts of high modernism. James Joyce’s *Dubliners* (1914), with its oppressive city streets and spoiled priests, Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, with its claustrophobic jungle and cannibal threats, Eliot’s *Waste Land* with its cast of tarot readers, femmes fatales and walking dead, invoke familiar Gothic concerns in a new register” (Spooner, 2007:40).

góticos en una proporción manejable recurrimos a Fuchs que señala que Walpole en 1764, con *The Castle of Otranto*, estableció algunas de las convenciones más duraderas del género gótico, y enlista: “[...] ancient castles complete with secret vaults and passageways; family secrets; obscure prophecies; ghosts and apparitions; hidden identities” (Fuchs, 2004:119). Estos lugares comunes con el tiempo comenzaron a ser vistos como absurdos y fueron muy criticados unas décadas más tarde. Botting explica el demérito que sufrieron:

Detailing the absurdities, confusions and silly artifices of Gothic novels, satirical judgements regarded them negatively for their failure as representations of human life and manners and their lack of moral instruction [...] Gothic novels were irrational, improper and immoral wastes of time (Botting, 2005:45).

Este mismo crítico señala que las tramas recurrentes con sus escenarios característicos hicieron del género gótico un tipo de ficción fácilmente reconocible y continuamente atacado, pero, aun así, el género no desaparece totalmente. Para Botting, el motivo por el que esos elementos permanecen, descansa en que los castillos, villanos, y fantasmas (que se habían vuelto *cliché* y formulas recurrentes en la ficción popular) se transforman en signos de estados mentales y van dejando de representar amenazas externas. El mismo analista se refiere a los cambios que corren los elementos típicos de las novelas de terror en cuanto a su significado: “The internalisation of Gothic forms reflected wider anxieties which, centring on the individual, concerned the nature of reality and society and its relation to individual freedom and imagination” (Botting, 2005:7). Podemos inferir que el cambio que Botting describe, parece corresponder a lo que Spooner señala como el registro nuevo con el que aparecen los rasgos góticos en las obras del modernismo inglés. El plano que comparten las obras de principios del siglo XX y lo que durante el siglo

XIX se llamó literatura gótica, va a dejar de descansar en la arquitectura gótica o los escenarios escarpados, y se va a transformar en una especie de diálogo entre el entorno y el estado mental de los personajes.

El registro nuevo incide en las atmósferas y los entornos que son dos campos de relevancia particular en la ficción de terror. Inicialmente, los espacios donde se desarrollan los relatos góticos, fueron lugares confinados y de opresión (generalmente enmarcados en estructuras de arquitectura gótica), donde cobran vida los secretos de magias prohibidas y las víctimas están encerradas (ver Botting, 2005: 4); el conflicto de los relatos se resuelve al encontrar la salida de ahí, lo que constituye la salvación de la víctima –por lo general el protagonista– y el conflicto queda atrás. Carvallo señala que estos lugares paulatinamente se van transformando en escenarios urbanos de barrios violentos o entornos nocturnos y brumosos, y plantea un par de ejemplos en los espacios londinenses que ofrecen *Oliver Twist* y *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* para ilustrar su idea (ver Carvallaro, 2002:3) En estas novelas los laberintos no solamente salen de estructuras confinadas (castillos o mansiones en ruinas), sino que también se transforman en una especie de metáfora de lo intrincado de la vida. En un principio, los castillos y las casas son contenedores del misterio y el mal, sin embargo –de acuerdo con Carvallaro– hacia fines del periodo victoriano ambos, el entorno doméstico y el mundo callejero, son los espacios ideales para el cultivo de las disposiciones francamente adversas (Ver Carvallaro, 2002:29-30). Esta transformación hace que la solución al conflicto del relato no se alcance con escapar de un lugar confinado. Los personajes salen de un laberinto para ingresar en otro, y al final el protagonista

puede morir o no, pero el agente portador de la adversidad permanece silenciado, quizá, pero siempre con la posibilidad de volver a surgir. Lo interno y externo del ambiente doméstico son espejo uno del otro (ver Carvallaro, 2002:31-32), y –siguiendo al mismo analista– en el complejo mapa la atmosfera se puede entender como representación metafórica del estado interno de los personajes⁶. De lo anterior podemos desprender que la relación entre lo físico y lo mental que, respectivamente, envuelve y porta cada personaje de las historias de terror, hacen que el entorno y la atmosfera no queden reducidos a una mera descripción; su significado remite a lo intangible e indescriptible de la mente y actuar humanos.

Eso es en cuanto a los personajes que pueden ser familiares para el lector, pero es importante señalar que el héroe-villano es algo más complejo que un ser corporal que refleja y se refleja en el medio que lo rodea. Botting aborda el significado de este tipo de personaje haciendo hincapié en que siempre resulta ser la representación de una personalidad que genera controversia. Botting describe el origen del antagonista central de los relatos de terror de fines del periodo victoriano, según este analista: en este periodo el individualismo del romanticismo es transformado a través de la ficción gótica, deja de ser idealizado. El individualismo puede formar parte del lado más oscuro de los personajes. (Botting, 2005: 4). Para el mismo crítico, los relatos góticos reflejan un mundo interno de culpa, desesperación, ansiedad, un mundo de transgresión individual que cuestiona los límites inciertos de la imaginación y del conocimiento humano. Eso sucede de

⁶Para Carvallaro: “Stevensons’s story construes spatial darkness as the product of a concurrently confrontational and symbiotic relationship between internal and external dimensions, between self and non-self, between architectural disorder and psychological turbulence” (Carvallaro, 2002:3).

manera tal que los ideales del romanticismo quedan ensombrecidos por las pasiones y extravagancias de estos anti-héroes. Las ansiedades ante las antiguas formas de poder se proyectan en los aristócratas villanos de mala voluntad con el propósito de consolidar la ascendencia de los valores de la clase burguesa emergente (ver Botting, 2005: 4 y 60).⁷ De esta inquietud surge el héroe-villano, que suele ser representado con suficiente inexactitud como para concentrar ambivalencia; en otras palabras, los argumentos que sustentan lo loable o deplorable del personaje por lo general están en un equilibrio tenso, siempre se pueden cuestionar tomando como base los argumentos, descripciones y contextos de donde emergen.

Otra condición del relato de terror tiene que ver con los planos narrativos que se entrelazan. Con frecuencia la fuente de este tipo de relato no es el narrador directo, sino un personaje que se entera de lo sucedido y dice estar compartiendo lo que sabe, tratando de ser fiel a la fuente. La lista es larga, pero podemos mencionar unas cuantas novelas que cuentan con esta característica. En el caso de *Wuthering Heights*, Mr. Lockwood está repitiendo lo que Mrs. Dean le platica sobre las familias Linton y Earnshaw; en *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Robert Walton transcribe lo que le dice Victor Frankenstein sobre sí mismo y su vida; y en *Drácula* el relato avanza a través de cartas y diarios, aunque (al principio de la segunda parte) Mina Harker hace una especie de resumen de todos los escritos para que los personajes conozcan lo que los otros saben o han vivido, esta novela

⁷ Botting, al respecto, ofrece una explicación sociológica: "Older Gothic figures and devices, overused to the point of cliché, are transformed into signs of aristocratic tyranny, leftovers from an unenlightened world. The disturbing and demonic villain, however, retains a darkly attractive, if ambivalent, allure as a defiant rebel against the constraints of social mores" (Botting, 2005:60). Esta explicación, como veremos, ayuda a racionalizar en parte la naturaleza de Kurtz.

siempre avanza a partir de los diarios de cada personaje. En general esta manera de narrar permite al narrador interferir en el relato y llevar la atención del lector a momentos extra-temporales del relato principal.

Para este estudio sobre *Heart of Darkness* consideramos que las atmosferas, los entornos y las imágenes del relato de terror no son solamente medios que contextualizan y ambientan la trama, sino que también son reflejos de las ansiedades del personaje principal, Marlow; ansiedades que, a su vez, no son sólo de sobrevivencia sino motivadas por la adversa realidad social que experimenta. Los entornos agrestes, laberintos que desorientan y las atmosferas sofocantes, no los tomamos como factores meramente externos sino que los vinculamos al estado mental y de alerta del protagonista, como si se tratara de una simbiosis entre lo externo y la vida interna del personaje. Además, los rasgos distintivos del héroe-villano los tomamos a partir de lo que señala Botting; por un lado consideramos que el estado de exclusión social de este tipo de personaje (que asociamos a Kurtz) es en parte impuesto y, también, una decisión propia; de ser una decisión propia, la vemos como una postura que adopta Kurtz para rechazar la imposición de una autoridad, sea la que fuere. Este personaje se mueve lejos de la autoridad, y al margen de la ley y de la moral, como si hubiese roto esos límites, pero él mismo es un tirano (ver Botting, 2005:60). Finalmente, debemos indicar que nos hemos limitado a señalar que la voz narrativa es la de Marlow y no profundizamos en el papel que desempeña el narrador anónimo que transmite el relato.

El escenario adverso al que incursiona Marlow

La atmosfera⁸ del relato de Marlow se comienza a perfilar con claridad cuando llega a la ciudad que siempre le ha parecido un sepulcro blanquecido, donde, al firmar el contrato, tiene la sensación de haber entrado en una especie de conspiración. Esta sensación la vuelve a recuperar muy pronto, cuando todavía está en camino al puerto donde deberá desembarcar, para ir tierra dentro: “It was like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares” (29) y una vez en tierra –después de una navegación lenta de 30 días hacia el sur– las comparaciones que hace Marlow son terribles, y la crítica que hace está dirigida a los europeos:

I've seen the devil of violence, and the devil of greed, and the devil of hot desire; but, by all stars! these were strong, lusty, red-eyed devils [...] I foresaw that in the blinding sunshine of that land I would become acquainted with the flabby, pretending, weak-eyed devil of rapacious and pitiless folly. [...] For a moment I stood appalled, as though by warning (31).

Este es el primer escenario con el que se encuentra Marlow, ya en ese umbral físico (no imaginario como el que presiente en las oficinas centrales) comienza a ver las señales inconfundibles del entorno nefasto generado por la llegada de los colonos: “[...] it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno” (31).

El entorno tenebroso y abrumador de la ficción gótica es parte del sello característico de esta; otro elemento más, que Botting plantea como parte sustancial de este tipo de ficción, radica en que estos textos ofrecen una posición

⁸ De acuerdo con Villalba: “El tratamiento que este autor [Conrad] confiere a la atmósfera es otro rasgo importante en su producción literaria y adquiere claras connotaciones simbólicas, debido al tratamiento poético que otorga a los diferentes escenarios en los que el entorno cobra vida, de tal forma que el mar, la jungla y el río llegan a emanar una cierta energía y misterio” [Villalba, 1999: 194].

dividida en tanto que lo racional y lo imaginativo aparecen en tensión (ver Botting, 2005:55). En nuestra opinión, la racionalidad de Marlow contribuye decisivamente a que esta novela no sea incluida entre las llamadas “novelas góticas”. Aun así, cada escenario que Marlow describe –incluso cuando ya está de vuelta en Europa– ofrece atributos que hacen referencia a la atmosfera siniestra en la que él está envuelto físicamente o que experimenta imaginariamente.

El medio amenazante se acentúa poco a poco en la medida que el relato se desenvuelve, y la estructura se hace más compleja a través de imágenes interconectadas. Nos explicamos. El primer momento en el que se comienza a perfilar la atmosfera opresiva relacionada con la compañía explotadora de marfil, lo describe Marlow cuando firma el contrato con esa compañía. Se trata de una sensación, pero da la primera noticia de que hay algo que genera sospecha: “I began to feel slightly uneasy. [...] there was something ominous in the atmosphere. It was just as though I had been let into some conspiracy –I don’t know –something not quite right” (25). Esta sensación que deja intrigado a Marlow va acompañada de la imagen de las mujeres que tejen febrilmente con estambre negro, una –que tiene un gato sobre el regazo– le lanza una mirada que lo perturba. La imagen de estas mujeres podría ser sólo la de un escenario con el que Conrad ofrece un ejemplo de las actitudes impersonales e indiferentes de las oficinas corporativas de las grandes compañías. A continuación aparece un escenario contrastante, Marlow visita a su tía que es cariñosa y se preocupa por él. La función del pasaje de las mujeres del corporativo podría decirse que es parecida a la de las gárgolas que están en los umbrales que conducen hacia el infierno; con eso quedaría justificada su presencia. Sin embargo, Conrad las vuelve a recuperar y aparecen en el

recuerdo de Marlow cuando se encuentra en una de las situaciones más críticas por las que atraviesa –en el fondo de los laberintos que conducen al punto más lejano de su excursión– y comenta: “The knitting old woman with the cat obtruded herself upon my memory as the most improper person to be sitting at the other end of such affair” (81). Además de la ironía que representa esta reaparición, una imagen que provoca suspicacia en Marlow vuelve a surgir en una situación con la que no tiene conexión física, pero que contribuye a la ensombrecer el ánimo.

Más allá de lo anterior, la situación a la que nos referimos es una de opresión contundente. Marlow así la describe:

[...] it seemed to me as if I also were buried in a vast grave full of unspeakable secrets. I felt an intolerable weight oppressing my breast, the smell of the damp earth, the unseen presence of victorious corruption, the darkness of an impenetrable night (79).

En esta descripción Marlow agrupa tres esferas: la que corresponde al olor de la selva sofocante, la que se asocia al ambiente social corrupto, y la que refiere al ámbito de lo abstracto evocado con por la oscuridad profunda. Las tres esferas ocasionan que Marlow sienta el corazón oprimido y le provocan una sensación de estar enterrado. La atmósfera no puede ser más abrumadora porque evoca el entierro prematuro. Este es el medio en el que Marlow conoce a Kurtz. La construcción del relato ofrece en un mismo párrafo imágenes inconexas que se encuentran de una manera que parece más bien caótica que ordenada, y hacen que la estructura del relato se torne compleja.⁹

⁹ La reunión de imágenes inconexas en un mismo párrafo es recurrente a través de toda la novela. Un ejemplo sencillo de lo anterior se presenta cuando Marlow hace mención del asunto de dos gallinas negras y el final del capitán al que va a suplir, pues lo refiere cuando se está describiendo cómo consiguió que lo contrataran.

Al final, la atmosfera opresiva no desaparece súbitamente con la muerte del villano; Marlow, ya de vuelta en Europa, sigue sintiendo malestar¹⁰. En un pasaje, que puede leerse como si se tratara del epílogo de su relato, él da luces sobre cuán afectado continúa debido a lo que vivió, y del recuerdo de las últimas palabras que Kurtz dice como si lo acabara de escuchar:

I heard them together [...] while my strained ears seemed to hear distinctly mingled with her tone of despairing regret, the summing-up whisper of eternal condemnation. I asked myself what I was doing there, with a sensation of panic in my heart as though I had blundered into a place of cruel and absurd mysteries not fit for human to behold (91-92).

La sensación que sobrecoge a Marlow, causada por estar en un sitio que encierra misterios que no son para presenciarse, sigue remitiendo al lector a la atmosfera física, siniestra y agobiante, que prevalece en África, pero el encierro está en los recuerdos de Marlow, lo agobian la fusión de imágenes sonoras, las palabras de ella y las que recuerda de Kurtz. El lector, que a estas alturas del relato conoce el antecedente, puede comprender lo que le sucede a Marlow. Esta escena muestra que el conflicto interno de Marlow se resuelve con la muerte de Kurtz, pero el lector también sabe que el conflicto de lo que se vive en África continúa ahí.

Marlow ingresa a una zona de lamentables desigualdades, pero por formar parte de la empresa comercializadora del marfil, queda del lado de los agresores, él está consciente de eso y lo dice: “After all, I was part of the great cause of these high and just proceedings” (31). Esta posición no le otorga una protección especial,

¹⁰ Esto lo hace evidente cuando se refiere a los cuidados que su tía le ofrece: “My dear aunt’s endeavours to ‘nurse my strength’ seemed altogether beside the mark. It was not my strength that wanted nursing, it was my imagination that wanted soothing” (88).

pero lo sitúa en una perspectiva particularmente privilegiada para dar cuenta de su experiencia y ofrecer una visión crítica.

Una parte de los atributos de Marlow que conforman su personal perspectiva, están ligados al tipo de trabajo que desempeña y la actitud que Marlow tiene respecto a lo que hace:

No, I don't like work. I had rather laze about and think of all the fine things that can be done. I don't like work –no man does– but I like what is in the work– the chance to know yourself. Your own reality –for yourself, not for others– what no other man can ever know (44).

Lo anterior resume algunas de las características que confieren a Marlow una personalidad distintiva dentro del entorno africano donde se encuentra. Incluso cuando navega de salida vuelve a surgir este compromiso con el trabajo; él, aun cuando tiene fiebre, ayuda al mecánico a reparar el motor del barco (ver p. 86).

Marlow aunque halla el barco con el fondo rasgado y hundido, a la vuelta del tiempo, lo convierte en su mejor aliado. El barco le es más importante que sus contactos e influencias en Europa: “[...] she was nothing so solid in make, and rather less pretty in shape, but I had expended enough hard work on her to make me love her. No influential friend would have served me better” (44). Así visto, él es un miembro de la sociedad europea que valora el desempeño laboral de diferente manera a la que sus pares lo hacen. Debido a la actitud que caracteriza a Marlow estamos de acuerdo con lo que dice Botting sobre el cuestionamiento que *Heart of Darkness* hace a la sociedad y los valores de finales del periodo victoriano.¹¹ Ese cuestionamiento traslada la responsabilidad de la adversidad y la violencia –que

¹¹ “Joseph Conrad's *Heart of Darkness* questions the uncomplicated imperialism of adventure stories, like those popularized by Rider Haggard, that reinforce constructions of the savagery and otherness of Africa's 'dark continent'” (Botting, 1996:104).

por lo general provenía y se debía a los grupos que habitan fuera del continente europeo— al europeo y la empresa explotadora de marfil.

Heart of Darkness es una novela en la que un agente es contratado desde el las oficinas principales que tienen su sede en la capital del imperio para que capitaneé un barco en África, a través de una zona donde se respira una atmosfera cada vez más abrumadora. La transformación de la atmosfera puede ser asociada a la que es común en la ficción de terror. Sin embargo *Heart of Darkness* no es una novela de terror que transforma el terror externo en su rasgo determinante, sino que recurre a él como herramienta para evocar terrores internos, como les llama Spooner. Un pasaje que ilustra lo anterior nos lo ofrece el momento, ya citado, de angustia que atraviesa Marlow cuando está con la prometida de Kurtz.

El encuentro con esa mujer y el pasaje de las mujeres que tejen, no forman parte medular de la aventura de Marlow, son una especie de comienzo y final pertinentes del relato. Las estaciones, donde “laboran” los agentes, concentran no solo en número sino en agresividad las condiciones que las transforman en espacios muy del tipo que frecuenta la ficción gótica, no obstante su importancia, antes de ahondar en ellas, exploramos la selva donde se encuentran las estaciones y los laberintos que Marlow necesita recorrer para llegar hasta ellas.

La selva a través de la mirada de Marlow

La selva gana terreno y presencia en la medida que avanza el relato de Marlow, al punto que se transforma en una presencia ubicua. El desarrollo es gradual, la selva lo va envolviendo todo y Marlow se refiere a ella en numerosas ocasiones, de tal manera que la va dotando poco a poco de atributos cada vez más intimidantes. La primera descripción la hace poniendo énfasis en las dimensiones y colores: “The edge of a colossal jungle, so dark green as to be almost black” (28).

A partir de ese momento, la selva adquiere preeminencia:

Beyond the fence the forest stood up spectrally in the moonlight, and through the dim stir, through the faint sounds of that lamentable courtyard, the silence of the land went home to one's very heart –its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life (41).

En este caso las dimensiones del “bosque” siguen siendo enormes pero ahora el silencio, que es una forma de expresar indiferencia, es lo que atrapa la atención de Marlow. Él le guarda un profundo respeto, y le parece absurdo que otros hombres se sientan superiores a esta exuberante naturaleza:

I saw him extend his short flipper of an arm for a gesture that took in the forest, the creek, the mud, the river –seemed to beckon with a dishonoring flourish [...] a treacherous appeal to the lurking death, to the hidden evil, to the profound darkness of its heart. It was so startling that I leaped to my feet and looked back at the edge of the forest, as though I had expected an answer of some sort to that black display of confidence (48-49).

La reacción de Marlow delata que él percibe a la selva como si se tratara de un ser omnipresente; ella todo lo oye, ve e interpreta, como si fuera un ser capaz de reaccionar por dignidad. Marlow reconoce en ella un carácter amenazante del que nadie puede escapar; momentos antes de ver a Kurtz, voltea a ver su entorno y la describe de esta manera: “[...] never, never before, did this land, this river, this jungle,

the very arch of this blazing sky, appear to me so hopeless and so dark, so impenetrable to human thought, so pitiless to human weakness” (72). Lo oscuro de la selva no está relacionado con la falta de luz, la oscuridad es un atributo intimidante de la naturaleza. Cuando Kurtz muere, Marlow decide ir a donde los colonos están cenando; ellos, cuando se enteran que Kurtz ha muerto, se retiran a verlo. Marlow se queda y explica porque prefiere estar en el comedor: “There was a lamp in there –light, don’t you know –and outside was so beastly, beastly dark” (87). En estas dos menciones, la selva es oscura, en el primer caso incluso bajo un sol abrazador; en el segundo, la noche es “bestialmente” oscura. La evolución de la percepción de Marlow que transforma al agreste entorno contribuye a representar las emociones del personaje en combinación con lo que está tratando de comunicar. Botting se refiere a esta relación cuando asegura:

External forms were signs of psychological disturbance [...] The internalization of Gothic forms reflected wider anxieties which, centring on the individual, concerned the nature of reality and society and its relation to individual freedom and imagination (Botting, 2005:7).

Si estamos de acuerdo con lo anterior, podemos pensar que la transformación de la percepción de Marlow sobre la selva significa más que una mera descripción del lugar. Botting se refiere al vínculo entre entorno y significado que la ficción gótica ofrece; lo hace de tal forma que nos permite explicar la percepción de Marlow de una manera más profunda:

The disturbance of psychic states, however, does not signal a purely subjective disintegration: the uncanny renders all boundaries uncertain and, in nineteenth-century Gothic writing, often leaves readers unsure whether narratives describe psychological disturbance or wider upheavals within formations of reality and normality (Botting, 2005:7).

A partir de lo que Botting aquí plantea, podemos percibir una relación peculiar entre lo que Marlow dice sobre el entorno natural, la sensación de encierro, su estado mental, y las condiciones de vida propiciadas por los otros colonos. La intimidante imagen del exterior, *hopeless dark*, o *beastly, beatly dark* nos conduce a comprender lo indefenso y vulnerable que Marlow se siente. Y, más aún, permite contextualizar tanto el medio selvático y el aislamiento social en los que la última etapa de la vida de Kurtz se gesta.

Los laberintos y la disminución del estado de lucidez de Marlow

Cuando Marlow se refiere al momento en que firma su contrato como el momento en el que se siente introducido en una especie de complot, describe una escena en la que aparecen unas mujeres tejiendo. Estas mujeres, en otro punto del relato –uno de los momentos más críticos de su travesía– regresan a su memoria en forma de alusión al laberinto del minotauro. Conrad ofrece una compleja readaptación del conocido mito griego de Ariadna y Teseo, pues el recuerdo de Marlow surge tras el desarrollo de dos laberintos¹². Primero está la descripción que hace del trayecto por tierra hacia el barco de río:

Paths, paths, everywhere; a stamped-in network of paths spreading over an empty land, through long grass, through burnt grass, through thickets, down and up chilly ravines, up and down stony hills ablaze with heat; and a solitude, a solitude, no body, not a hut (34).

El trayecto inicial, cuando tan sólo ha escuchado a una persona hablar de Kurtz, pone a Marlow en una situación de difícil retorno. El segundo escenario acentúa esta dificultad:

The broadening waters flowed through a mob of wooded islands; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought your-self bewitched and cut off for ever from everything you had known once –somewhere –far away –in another existence (49).

Marlow se introduce gradualmente en un escenario más y más lejano a cualquier sitio que pudiera ofrecer un enclave de seguridad. Una vez que alcanza la zona que corresponde al punto más lejano de su recorrido, cuando está en un

¹² Botting caracteriza la función de los laberintos en la ficción gótica: “[...] the labyrinth is also associated with confusion, deception and ‘superstitious corruption’. [...] A place of all forms of excessive, irrational and passionate behaviour, the labyrinth is also the site in which the absence or loss of reason, sobriety, decency and morality is displayed in full horror” (Botting, 1996:54).

momento que pone en riesgo su integridad e, incluso, lo arriesga a una muerte horrible, tiene un recuerdo desolador: “The knitting old woman with the cat obtruded herself upon my memory as a most improper person to be sitting at the other end of such affair” (81). Esta imagen hace que el efecto abrumador no se deba solamente a lo físico exterior sino que va acompañado de la sensación de abandono a la suerte propia. En ese momento ni siquiera el apreciado barco le es de utilidad. Marlow, en sí mismo, representa el desamparo radical de la víctima típica de la ficción de terror. Este desamparo está reflejado no por la escena, sino que va acompañada del desasosiego que Marlow va acumulando basado en la serie de situaciones que preceden a este momento. Uno de ellos, desde luego, lo conforman los laberintos que contribuyen a dar la sensación de extravío físico o geográfico. Este extravío no se reduce al complicado camino que está recorriendo; a esta situación geográfica se agregan las fiebres y una sensación de somnolencia constante.¹³ Entre la salud y el cansancio, Marlow hace un esfuerzo por mantenerse lucido; esta condición se complica a raíz de otros factores, como el sonido de los cantos combinados con los tambores que lo hacen sentir como si estuviera bajo los efectos de alguna droga:

The monotonous beating of a big drum filled the air with muffled shocks and a lingering vibration. A steady droning sound of many men chanting each to himself some weird incantation came out from the black, flat wall of the woods as the humming of bees comes out of a hive, and had a strange narcotic effect upon my half-awake senses (80-81).

Los eventos se desarrollan en paralelo al aumento de la debilidad hasta que, después de la noche profundamente oscura, cuando Kurtz muere, Marlow pierde

¹³ Marlow se refiere a la somnolencia y culpa un poco la fiebre que continuamente sufre: “[...] the dream sensation that pervaded all my days at that time. Perhaps I had a little fever too. One can't live with one's finger everlastingly on one's pulse” (57).

contacto con la realidad. El último recuerdo es vago y está relacionado un entierro en un hoyo lodoso (87). Luego no hay más nada acerca de África.¹⁴

Los laberintos que conducen a Marlow hasta el punto donde se da el encuentro con Kurtz, concluyen con la muerte de éste en una noche que Marlow describe como “bestialmente oscura”; y finalmente, se da pérdida de lucidez. Los laberintos que suelen estar asociados con confusión, decepción y corrupción, en el relato de Marlow no son la excepción.

La condición que Botting plantea, cuando señala que los estados psicológicos no sólo indican la desintegración subjetiva del personaje, sino que las formas externas se convierten en signos de la perturbación psicológica que sufre el personaje, está presente en *Heart of Darkness*. Conrad logra este efecto a cabalidad, pero lo hace en un tono que no remite al lector directamente a los rasgos característicos con los que se relaciona la ficción gótica; sino que lo presenta, como dice Spooner, en un registro totalmente nuevo.

El progresivo agobio de Marlow y el entorno adverso ocurren en una tensión equilibrada, uno no le quita terreno al otro; mente y entorno son espejo y reflejo. El equilibrio es constante pero la tensión va en aumento en la medida que se desarrollan los acontecimientos. La desorientación de Marlow coincide con la profundidad que ha alcanzado a través del laberinto en el que se ha adentrado.

¹⁴ No, they did not bury me, though there is a period of time which I remember mistily, with a shuddering wonder, like a passage through some inconceivable world that had no hope in it and no desire. I found myself back in the sepulchral city (88).

Los agentes europeos y el ambiente siniestro que forjan

La atmosfera que continuamente aumenta en opresión de la novela que venimos analizando, acompaña y se debe al entorno social que los agentes europeos forjan, con sus acciones y actitudes siniestras. En una lectura maniquea, algún comentarista podría atribuir el comportamiento de los agentes a las condiciones agrestes que ofrece el medio natural, o bien lo podría plantear al revés, podría decir que todas las adversidades se deben a las dinámicas de abandono y traición que entre ellos se ejercen, detonadas por una ambición inagotable. Creemos que ninguna de las dos posiciones puede defenderse, y estamos de acuerdo con Watts cuando se refiere a diversos comentarios que pertenecen al orden de lo político: “A commentator who declares Conrad ‘racist’ or ‘sexist’ may be imposing on Conrad readily available stereotypes, but, at its best, the tale questions the process of imposing stereotypes” (Watts, 1996:57). Consideramos que a partir del peculiar cuestionamiento que Conrad ofrece a través de *Heart of Darkness*, surge la necesidad de que abordemos el entorno social generado por los europeos.

Marlow, en la descripción del río, indica: “The reaches opened before us and closed behind, as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for our return. We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness” (51).

Además nos dice que en las orillas de este río hay campamentos característicos:

Sometimes we came upon a station close by the bank, clinging to the skirts of the unknown, and the white men rushing out of a tumble-down hovel, [...] seemed very strange –had the appearance of being held there captive by a spell. The word ‘ivory’ would ring in the air for a while (50).

El aislamiento, las condiciones de vida y la impresión de que los hombres están ahí detenidos como si fueran prisioneros, son los aspectos que hacen de

estas “estaciones” espacios equiparables a calabozos; estaciones que, si bien no están empotradas en un castillo, están inmersas en vegetación de dimensiones colosales: “Trees, trees, millions of trees, massive, immense, running up high, hugging the bank against the stream” (50). El encierro “voluntario” de estos hombres está vinculado a la incapacidad de liberarse de un “embrujo” (*spell*) asociado con la palabra marfil. Una circunstancia irracional –quedar prisionero en un lugar aislado debido a un encanto– es racionalizada por Marlow al referir al marfil como el elemento de cuya atracción nadie escapa.

Aparte de esta especie de campamento-calabozo, existen las estaciones que son espacios donde se lleva a cabo la administración. En la travesía de Marlow aparecen tres estaciones. En una de ellas (la estación central que es donde él pasa más tiempo) los agentes que la habitan están representados como gente siniestra que contribuye al entorno social oscuro, del que ellos son responsables y que Marlow busca reflejar:

[...] these men strolling aimlessly about in the sunshine of the yard [...] with their absurd long staves in their hands, like a lot of faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence. The word ‘ivory’ rang in the air [...] A taint of imbecile rapacity blew through it all, like a whiff from corpse (38).

Esta es la imagen física de los colonos, pero la dinámica al interior del grupo está representada a partir de conductas torcidas y profundamente adversas:

[...] they were waiting –all sixteen or twenty pilgrims of them –for something; and upon my word it did not seem an uncongenial occupation, from the way they took it, [...] They beguiled the time by backbiting and intriguing, against each other (39).

Traición, intriga, ocio sin límite, son los aspectos de la interrelación de este grupo de hombres sin ocupación que Marlow acota, y compara al hedor de

cadáver¹⁵; con ello Marlow ofrece un contexto social peculiar, que remite al último círculo en el descenso al infierno de Dante en el que la traición impera.¹⁶

Marlow, además de referirse a los grupos, describe a diversos agentes de manera muy breve; uno de ellos que Marlow describe con algo de detalle es un fabricante de ladrillos que no ha fabricado ni uno solo, y que para los otros colonos es el espía del administrador de esa estación. Este es un agente que tiene objetos poco comunes, que sugieren el favor del administrador, por ejemplo, tiene velas y, además, una botella de champaña vacía que usa de porta-vela. Él intenta hacer que Marlow hable de sí mismo y trata de obtener información que confirme lo que piensa. Esto es, quiere obtener información que compruebe que Marlow y Kurtz de alguna forma comparten vínculos en Europa. Marlow se da cuenta y se fastidia, esto lo externa de esta manera: “[...] this papier-maché Mephistoles, and it seemed to me that if I tried I could poke my forefinger through him, and would find nothing inside but a little loose dirt, maybe” (41). La intención de este agente, la continua sensación de que los colonos estaban organizando una sublevación y las tácticas dilatorias que evitaban que Marlow obtuviera lo que necesitaba para reparar su barco, denotan el ambiente laboral enrarecido y afectado, que dificulta y corrompe todo.

Un ambiente laboral en estas condiciones se cultiva a través de varios factores propiciatorios, uno de ellos que destaca es la persona encargada de dirigir y tomar decisiones, en una palabra, el administrador. En este sentido el administrador de la

¹⁵ Un grupo de imágenes en las que no ahondaremos pero que ofrecen una ruta interesante de análisis, son las imágenes del orden de lo olfativo y sonoro. Con respecto a esto último, en el desarrollo de este estudio solamente tomamos en cuenta la voz de Kurtz.

¹⁶ Watts no duda en vincular el relato de Marlow con el viaje imaginario de Dante (ver Watts, 2004:48).

estación central es una pieza importante que explica el entorno social. Tiene una mirada que inspira inquietud y ansiedad, eso es lo primero que Marlow nota y detalla (ver p.36), pero además describe extensamente la sonrisa sigilosa que tiene el funcionario que está al mando:

Otherwise there was only an indefinable, faint expression on his lips, something stealthy a smile –not a smile –I remember, but I can't explain. It was unconscious, this smile was, though just after he had said something it got intensified for an instant. It came at the end of his speeches like a seal applied to the words to make the meaning of the commonest phrase appear inscrutable (36).

Este administrador, de actitudes despóticas, que permite a su sirviente fastidiar a los colonos,¹⁷ contempla la posibilidad de sostener el control a través de recurrir al uso de la violencia irracional. Marlow, cuando da cuenta de una conversación que escucha sin ser visto, refleja la mentalidad deshumanizada del hombre que toma las decisiones en ese lugar y, por ende, su jefe. Éste habla con un acompañante acerca de un mestizo blanco (half-caste), *scoundrel* le llaman; el administrador dice: “We will not be free from unfair competition till one of these fellows is hanged for an example”; a lo que el acompañante responde: “Certainly [...] get him hanged!” Esta conversación pone en evidencia que el administrador no tiene reparos para recurrir a este tipo de intimidación, y que además se sabe protegido para hacerlo, su interlocutor lo recalca: “Anything –anything can be done in this country. That's what I say, nobody here, you understand, here can endanger your position” (48). Los elementos sociales que convierten a los colonizadores en el *flabby devil of rapacious and pitiless folly* son endógenos y exógenos al grupo.

¹⁷ “He allowed his ‘boy’ –an overfed young negro from the coast –to treat the white men, under his very eyes, with provoking insolence”. [37]

La serie de prácticas sociales al interior del grupo, el uso arbitrario del poder, y los aspectos físicos y geográficos que hemos mencionado, dan señales de adaptación de algunos aspectos típicos de los relatos góticos presentes en *Heart of Darkness*. Estas adaptaciones nos conducen a coincidir con Watts:

Characteristically, he [Conrad] had combined popular elements with highly sophisticated analysis. The popular elements included topical allusions, an adventurous narrative, and a range of exotic material. The treatment was challengingly versatile and oblique (Watts, 2004:46).

Pensamos que la capacidad que Watts aquí señala de Conrad (poder combinar elementos populares para lograr un análisis sofisticado) hace de la síntesis que Spooner ofrece una visión con un enfoque que facilita la lectura del viaje de Marlow. Como dijimos anteriormente, ella ve que en *Heart of Darkness* la ficción gótica aparece en un “nuevo registro”. En nuestra opinión, justamente las características que hacen del registro algo nuevo, es lo que evita que el lector se percate del tono gótico que prevalece a través de la historia que nos relata Marlow. Uno de los aspectos sobresalientes del registro al que nos referimos descansa en el carácter racional del relato. Marlow se esfuerza tanto en comunicar algo que le resulta sumamente extraordinario de manera lógica y racional, que parece desplazar a un segundo plano los elementos no racionales. Debido a eso, en nuestra opinión, la manera en que aparecen los elementos típicos de la ficción gótica en esta novela es el medio que vela los atributos tan característicos del villano gótico que Kurtz concentra.

Para acercarnos a la figura literaria que Kurtz representa, hacemos una lectura de *Heart of Darkness* en la que hacemos hincapié en los elementos góticos

que ella contiene; esta lectura nos ofrece un medio para analizar al enigmático personaje y dar una explicación lógica que permite racionalizar sus atributos contradictorios. Watts no deja lugar a dudas en cuanto al vínculo que encuentra entre el anti-heroe gótico y Kurtz, cuando señala que: “The charismatic Kurtz, brilliant yet depraved, corrupted yet fascinating, descends from the ‘hero-villians’ of Gothic fiction” (Watts, 1996:47). Un análisis de Kurtz desde este enfoque nos dará elementos de significación y, en consecuencia, un medio para interpretar de manera narratológica este personaje que suscita tanta controversia.

Kurtz, personaje antagónico con atributos de héroe-villano

Marlow es claro en cuanto a lo que lo motiva a narrar su historia, desde el principio de su relato previene a sus escuchas en el *Nellie*:

I don't want to bother you much with what happen to me personally [...] you ought to know how I got out there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the *poor chap*. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience [Subrayado mío] (22).

El centro de atención del relato de Marlow queda fijado antes de que comience el relato mismo. Ese centro, que es Kurtz, poco a poco pero constantemente concentra toda la atención de Marlow; al extremo que sufre una profunda decepción ante la probabilidad de no conocerlo: “I was cut to the quick at the idea of having lost the inestimable privilege of listening to the gifted Kurtz” (64). Kurtz se torna especialmente atractivo antes de aparecer ante Marlow.

No obstante lo anterior, Kurtz escapa de cualquier definición. Marlow, en la parte final, no puede decir qué profesión tuvo Kurtz: “[...] to this day I am unable to say what was Kurtz's profession” (89). Pero lo inasible de Kurtz llega al extremo de hacer dudar a Marlow haberlo conocido: “Sometimes I ask myself whether I had ever really seen him –whether it was possible to meet such a phenomenon” (80). Kurtz es tan atractivo que concentra la atención de Marlow hasta –como propone Graham– hipnotizarlo (ver Graham, 1996: 204), y aún así, a fin de cuentas, Kurtz es un hombre hueco: “he was hollow at core” –en palabras de Marlow (74).

A través del paulatino descubrimiento que Marlow va experimentando y describiendo, también ofrece elementos que contrastan, mismos que proporcionan diversos motivos para que el lector vea a Kurtz con una mirada escéptica. Como vimos en la cita, Marlow muestra cierta lástima al llamarlo *poor chap*; pero hay

otros momentos en los que se refiere a Kurtz sin favorecerlo realmente. Un caso emblemático de esto se da cuando Marlow, angustiado por las condiciones del río por el que navega, se queja del motivo de la expedición: “The approach to this Kurtz grubbing for ivory in the wretched bush was beset by as many dangers as though he had been an enchanted princess sleeping in a fabulous castle” (58). El uso del artículo indicativo *this* antes del nombre propio, el verbo *grubbing* para referirse a las tareas de Kurtz, el sitio donde se lo imagina *the wretched bush* y la comparación con una princesa tipo “bella durmiente”, permiten al lector distanciarse del atractivo personaje, y guardar sus reservas ante las expectativas y la curiosidad de Marlow.¹⁸ El carácter antagónico de Kurtz surge ya claramente antes de que Marlow hubiese hablado con él, cuando externa un reproche: “I resented bitterly the absurd danger of our situation, as if to be at the mercy of that atrocious phantom had been a dishonouring necessity” (75). Marlow se pone en guardia debido a los riesgos innecesarios a los que se expone para salvar a Kurtz y, por lo mismo, ofrece al lector motivos para tornarse escéptico hacia este carismático personaje.

Marlow comunica las inclinaciones contradictorias que tiene por Kurtz; en un primer momento se siente atraído y trata de transmitir al lector el deseo por conocerlo, en un segundo tiempo se siente decepcionado, considera que rescatar el cuerpo desenterrado¹⁹ como “una necesidad deshonrosa”.

Creemos que, al final, el sentimiento de Marlow se explica con lo que Graham señala cuando describe la decepción que sufren algunos de los personajes

¹⁸ Además de ofrecer una muestra del uso de la ironía que muchos apreciamos en Conrad.

¹⁹ En un paréntesis que hace Marlow brinda con anticipación algunos datos que obtiene durante su encuentro con Kurtz, se refiere a él de esta forma: “You should have heard the disinterred body of Mr. Kurtz” (64).

de Conrad. Para este analista, una vez que en el contexto la parte superficial ha sido desgarrada, hay personajes que quedan silenciados fatalmente cuando alcanzan a ver lo que hay detrás de las apariencias (ver Graham, 1996: 204). Eso es lo que le ocurre a Marlow; él incluso menciona el silencio que ha guardado hasta ese momento: “[...] to this day I don’t know why I was so jealous of sharing with anyone the peculiar blackness of that experience” (81).

Kurtz causa un efecto doble que encierra una contradicción; cabe intentar explicar cómo, literariamente y sin que se presente como una falta de lógica, resulta ser ambos: un personaje capaz de hipnotizar y ser tan profundamente decepcionante.

Graham llama facetas a las distintas presentaciones que Marlow ofrece de Kurtz (ver Graham, 1996: 210). Tomamos esa idea pero, aunque hay varias facetas, sólo distinguimos tres. La primera corresponde al momento en que el contador de la primera estación menciona a Kurtz, y Marlow se entera de que está en lo profundo del verdadero país del marfil, que envía más que todos los otros agentes juntos, y que –en opinión del contador– “es un agente de primera clase y una persona notable” (ver p. 33). La segunda se da a partir del momento que escucha la conversación del administrador de la estación central, de la que Marlow desprende su primera deducción personal:

I seemed to see Kurtz for the first time. It was a distinct glimpse: the dugout, four paddling savages, and the lone white man turning his back suddenly on the headquarters, on relief, on thoughts of home –perhaps; setting his face towards the depths of the wilderness [...] Perhaps he was just a simply fine fellow who stuck to his work for its own sake (47).

Y la tercera, que comienza a partir de que Marlow se da cuenta de lo que hay en la punta de los postes, alrededor de la choza de Kurtz (ver p. 74).

A continuación analizamos la última faceta, pues en ella se concentran las descripciones de Marlow sobre Kurtz a partir de un contacto directo; es la faceta en la que le confieren los rasgos del personaje característico con el que asociamos a Kurtz: el héroe-villano. No queremos decir que antes no hubiera descripciones o pistas en este sentido, sino que es a partir de este momento que Kurtz deja atrás al hombre ordinario que podría haber representado. La imagen de los postes, desgarrar la capa superficial de Kurtz ante Marlow y logra ver lo que hay detrás.

Graham no se refiere a Kurtz llamándolo héroe-villano (como lo hace Watts, que más adelante recuperamos), pero hace una lista de lo que para él Kurtz tiene de héroe moderno:

Kurtz has many presentations [...] but a mayor one is that of the specifically modern hero: diabolic in the concentration of his deviant will and his intellectual gaze, pursuing forbidden experience with the inverted dedication of a questing knight-at-arms, contemptuous of others and of himself, radical and unsatisfied, without outer convention or inner core, the lonely alien in our midst. He [...] overthrows all the impostures and seeming values of the world around him (Graham, 1996: 210).

Las imágenes que permiten reconocer la voluntad desviada de Kurtz –a la que se refiere Graham– son varias, y todas importantes en la construcción del personaje, estas son algunas cuantas: las ceremonias que realizaban los locales al visitarlo y de las que Marlow no quiere escuchar ni una palabra; lo que Kurtz dice al final del panfleto que había escrito a petición de la Sociedad Internacional para

la Supresión de las Costumbres Salvajes²⁰; o la mirada que impacta a Marlow: “I was struck by the fire of his eyes and the compose languor of his expression” (76). Este último rasgo es relevante en la conformación del carácter de este personaje, debido al comentario de Marlow que lo acompaña: “This shadow looked satiated and calm, as though for the moment it had had its fill of all the emotions” (76). De esta forma, Marlow hace alusión a lo desviado de la mentalidad de Kurtz, desviación que se va perfilando desde la deducción que Marlow hace a partir de los postes cercanos a la choza de Kurtz:

They only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him –some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence (74).

Los motivos de la voluntad desviada de Kurtz quedan escondidos. Ni siquiera Kurtz parece conocerlos: “Whether he knew of this deficiency himself I can’t say”, pero este desconocimiento está directamente vinculado al desasosiego que sufre Kurtz hacia el último momento de su vida, de acuerdo con lo que Marlow piensa: “I think the knowledge came to him at last –only at the very last” (74). Los motivos permanecen ocultos, en cambio el efecto en Kurtz es revelado al final de su vida.

Kurtz no parece poder evaluarse o poder verse a sí mismo. Él ha perdido el piso y la relación con todo lo demás, su desprecio es dirigido a todo, incluso hacia sí mismo, este rasgo corresponde a la acertada descripción que ofrece Graham en la cita de él que presentamos en la página anterior.

Una imagen muy elocuente con respecto a la posición que tiene Kurtz frente a sí y a los demás, está en el pasaje en el que Marlow, en medio de la noche,

²⁰ International Society for the Suppression of Savage Customs.

necesita ir en buscar de Kurtz que se ha bajado del barco para reunirse con los locales. Esta imagen tiene dos tiempos; primero Marlow se apoya en un símil relacionado a lo sobrenatural: “He rose, unsteady, long, pale, indistinct, like a vapour exhaled by the earth, and swayed stlightly, misty before me” (82). A continuación, Marlow describe la actitud de Kurtz en términos más cercanos a la lógica de la vida normal aunque no totalmente apegado a ella:

[...] the terror of the position was not in being knocked on the head –though I had a very lively sense of that danger too– but on this, that I had to deal with a being whom I could not appeal in the name of anything high or low. I had, even like the niggers, to invoke him –himself– his own exalted and incredible degradation (83).

En este caso Kurtz no quiere, ni puede, responder a Marlow porque está más allá de todo, según lo expresa Marlow: “He had kicked himself loose of the earth” (83). Lo que convierte a Kurtz en un ser social indefinible; está solo y no tiene interés por el grupo social al que inicialmente pertenece (a pesar de que hicieron esa excursión solamente con la intención de rescatarlo), lo que pone a Marlow en mayor riesgo; su vida depende de lo que haga este “vapor exhalado por la tierra”, seductor y despreciable a la vez. Podemos encontrar el vínculo entre lo que Graham señala sobre el hombre sublevado que rebasa todos los valores del mundo que lo rodean y esta condición de Kurtz, y además podemos apreciar un aspecto que porta y lo sitúa entre los héroes villanos vinculado al personaje sublevado.

Los rasgos físicos de Kurtz no corresponden al hombre que primero imagina Marlow, esto es, aquel hombre solitario en la canoa que da la espalda a la estación quizás con miras en su hogar o en el trabajo por el trabajo en sí mismo [ver la cita que aparece la página 32]; Marlow describe la figura física que ve en estos términos:

I saw the thin arm extended commandingly, the lower jaw moving, the eyes of that apparition shining darkly far in its bony head that nodded with grotesque jerks [...] his body emerged pitiful and appalling as from a winding sheet. I could see the cage of his ribs all astir, the bones of his arm waving. It was as though an animated image of death craved out of old ivory had been shaking its hand with menaces (76).

Esta imagen de Kurtz hace recordar a una marioneta cuyos hilos están bajo el control de una fuerza externa a él, si recordamos lo que Marlow dice un poco antes: “Everything belonged to him –that was the trifle. The thing was to know what he belonged to, how many powers of darkness claimed him for their own” (65), podemos decir entonces que Kurtz no está siguiendo su voluntad, sino que está sujeto a la fuerza de un agente externo. El carácter de Kurtz como un sublevado queda en duda, y por ende su malignidad no se confina a una voluntad personal, lo que, entre otros efectos, ocasiona que su carisma se disuelva.

Otro de los rasgos emblemáticos de Kurtz es su facilidad de palabra y la fuerza de su voz: “He had the power to charm or frighten rudimentary souls into an aggravate witch-dance in his honour; he could also fill the small souls of the pilgrims with bitter misgivings” (67). El propósito de Kurtz al hacer discursos no importaría si ese medio en Kurtz no tuviera algo singular, pero su voz es su rasgo más distintivo. Marlow menciona esta particularidad en diversas ocasiones; en una, la refiere debido al volumen que Kurtz le puede imprimir:

The volume of tone he emitted without effort, almost without trouble of moving his lips, amazed me. [...] while the man did not seem to be capable of a whisper. However, he had enough strength in him –factitious no doubt –to very nearly make an end of us” (77).

El volumen de una voz es especialmente importante cuando se habla a mucha gente; en Kurtz, voz y finalidad son rasgos definitorios cuyo sentido queda establecido por lo faccioso de su discurso.²¹

Junto con la voz y lo persuasivo que puede ser Kurtz está su habilidad política²². A través de nuestro estudio hemos encontrado que la habilidad política es un rasgo relevante del villano de la ficción de terror. De acuerdo con Botting hay un vínculo entre los villanos carismáticos y su protagonismo político. Para él, el factor que hace tan atractivo a estos personajes emana de la fuerza y voluntad que tienen para rechazar el poder tirano omnipotente, Dios en el caso del Satán de Milton o Zeus en el caso de Prometeo, y un poco más adelante agrega: “The disturbing and demonic villain, however, retains a darkly attractive, if ambivalent, allure as a defiant rebel against the constraints of social mores” (Botting 2005: 60). Esta idea de Botting empata con el atractivo oscuro de Kurtz. Kurtz es, en nuestra opinión, este rebelde desafiante que se ha distanciado de todo límite, es incómodamente perturbador y conserva un atractivo oscuro.

Si vemos la moral como un poder supra-humano²³, podemos pensar que el alejamiento geográfico de Kurtz es como una posición excepcional de desafío a los límites que la moral social impone. Llama la atención la manera en la que Conrad plantea el quiebre de Kurtz con los lazos sociales; él es sumamente

²¹ Marlow, describe el panfleto que Kurtz escribió y se refiere al potencial para manipular que éste tiene (ver p. 66).

²² Hay diversos momentos que las acciones de Kurtz dan señales de esta habilidad, pero incluso un conocido suyo, que visita a Marlow cuando ya está de vuelta en Europa, hace hincapié en ella (89).

²³ En tanto que el individuo más independiente, aun cuando se ponga al margen de todo grupo social, sigue definido por los lineamientos de la sociedad en la que se formó.

cuidadoso y el desarrollo es gradual, de tal forma que siembra la duda en cuanto a que si Kurtz ha sido abandonado o si por voluntad permanece en su estación lejana.

Una imagen que ilustra lo primero (lo gradual y cuidadoso que es Conrad en el desarrollo del distanciamiento de Kurtz) es aquella en la que Marlow imagina por primera vez alejándose de la estación central [ver cita que aparece en la página 32]. Esta imagen, sin embargo, no queda establecida solamente en lo visual, va acompañada de un cuestionamiento que Marlow hace a sus escuchas:

You can't understand. How could you?—with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or to fall on you, stepping delicately between the butcher and the policeman, in the holy terror of scandal and gallows and lunatic asylums—how can you imagine what particular region of the first ages a man's *untrammelled feet* may take him into by the way of solitude—utter solitude without a policeman—by the way of silence—utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion? These little things make all the great difference. When they are gone you must fall back upon your own innate strength, upon your own capacity for faithfulness. [El subrayado es mío] (65).

La consciencia de los individuos suele estar orientada por la moral social, y esta última puede ser vista como un factor de control. Este enfoque cobra relevancia en el párrafo cuando Marlow plantea la duda: ¿Hasta dónde puede llegar un hombre *con los pies sueltos*? Esta metáfora nos permite señalar que las cadenas que detienen esos pies no son físicas y, muy probablemente, tampoco deseables – como tampoco lo son los policías y los vecinos, el miedo al encierro que representan esas cadenas—. Sin embargo aquí aparece el esbozo tenue de una doble búsqueda peculiar: probar la fuerza propia y la capacidad personal para ser fiel a algunos principios. El distanciamiento de Kurtz no es en sí una decisión criticable. Aun así, Conrad no da rienda suelta al deseo de romper con los límites que la sociedad impone y, a través de Marlow, establece la fuerte posibilidad de que las cosas no

resulten formidables: “Of course [dice Marlow a sus escuchas ficticios] you may be too much of a fool to go wrong—too dull even to know you are being assaulted by the powers of darkness. I take it, no fool ever made a bargain for his soul with the devil” (65). La posibilidad de perder se prueba acertada en Kurtz.

Por otra parte, es probable que Kurtz no haya roto los lazos voluntariamente, sino que estos los haya cortado el administrador de la estación central. Como decíamos, hay –aunque velada– la posibilidad de que el aislamiento de Kurtz se debiera a una especie de exilio impuesto por este administrador. El golpe por el que el barco se había hundido, por ejemplo, a Marlow le parece absurdo: “I did not see the real significance of that wreck at once. I fancy I see it now, but I am not sure –not at all. Certainly the affair was too stupid –when you think of it –to be altogether natural” (36). Las estrategias dilatorias para proporcionar los materiales necesarios para reparar el barco (los remaches tardan meses en llegar), y la queja del joven ruso: “He was shamefully abandoned” (75), en conjunto indican que Kurtz recibe el trato de un exiliado.

Ahora bien, el relato de Marlow también ofrece suficientes datos que dan la impresión de que Kurtz permanece en su estación por voluntad propia. La lista es larga, pero una situación que ilustra esa preferencia nos la ofrece la discusión que Kurtz, una vez instalado en el barco, sostiene con el administrador:

I heard Kurtz’s deep voice behind the curtain: ‘Save me! –save the ivory, you mean. Don’t tell me. *Save me!* Why, I’ve had to save you. You are interrupting my plans now. Sick! Sick! Not so sick as you would like to believe [...] You with your peddling notions –you are interfering with me. I will return. I...’ (78).

Esta discusión conduce a deducir que el alejamiento de Kurtz es totalmente voluntario, pero, como ya vimos, también parece que hay una intención de mantenerlo en el exilio. De acuerdo con la teoría de Botting, esta circunstancia dual que representa el exilio impuesto junto con el autoexilio, suele ser uno de los rasgos característicos del personaje villano: “Usually male, the individual is outcast, part victim, part villain” (Botting, 2005: 60). Con esta dualidad, que Conrad va desarrollando cuidadosamente a través de Marlow, otorga uno de los aspectos que confieren un toque de ambigüedad a Kurtz propio del antagonista gótico.

La apreciación de Kurtz como héroe que frecuenta la ficción de terror no es excepcional. Frye lo equipara a Heathcliff²⁴. Watts también ofrece una comparación con algunos personajes a los que llama héroes- villanos:

The charismatic Kurtz, brilliant yet depraved, corrupted yet fascinating, descends from the ‘hero-villains’ in Gothic fiction, the most notable of these being Emily’s Brontë’s Heathcliff [...] Kurtz is a modern Faust, who has sold his soul for power and gratification (Watts, 2004:47).

Kurtz alcanza el punto cumbre mientras está agonizando, mientras parece tener una lucha interna –que evoca el final del Doctor Fausto de Marlowe– sobre la que Marlow ofrece una reflexión: “He struggled with himself too. [...] I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with itself” (83). Este comentario contribuye a dar sentido a otra descripción de Marlow: “His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never

²⁴ [...] the inscrutable gloomy heroes in Gothic thrillers, with their wild or piercing eyes and their dark hints of interesting sins [...] are obsessed] beyond the normal limits of humanity. One of the clearest examples is Heathcliff, who plunges through death into vampirism; but there are many others, ranging from Conrad’s Kurtz to mad scientists of popular fiction (Frye, 1957:40).

shines” (86). Después de esta descripción de soledad extrema viene la muerte de Kurtz.

Con esta muerte concluye la tercera faceta de la novela que planteamos para este análisis, pero no es el desenlace final de *Heart of Darkness*; Marlow aún tiene revelaciones que compartir, y a partir de ellas renueva la ambigüedad que Kurtz porta.

En esta ambigüedad, que consiste en el origen misterioso del héroe-villano, encontramos el último rasgo gótico de Kurtz que deseamos destacar. En el caso del personaje gótico, el origen oculto extiende el enigma; de ahí que la incertidumbre planteada en el relato rebasa el límite de la historia narrada.

Conrad maneja esa extensión de una manera característica. La muerte de Kurtz no ofrece una conclusión. En el mundo concreto, la violencia sigue siendo una práctica extendida por los europeos en tierras africanas, y, en la mente de Marlow las últimas palabras de Kurtz lo siguen persiguiendo. Al momento que Marlow narra su aventura, aún no puede darse una explicación sobre esta experiencia extrema; sigue perplejo frente a lo que vivió, pero hace un esfuerzo para comunicar a sus escuchas ficticios una perplejidad que no se sustenta sólo en el caos de la aventura, sino que también en la naturaleza humana.

La trama de *Heart of Darkness* termina pero los conflictos medulares ahí planteados, no. Las prácticas de presión para inducir la recolecta de marfil no son erradicadas. Kurtz, que rebasa al probable hombre que podría haber habitado en un centro de recolecta de marfil (lugar al que llega a través del andamiaje de una

compañía que a eso se dedica), no puede ser reducido a una definición. Se le puede ver como el hombre explorador, temerario en extremo, que pierde la vida por tener una salud débil, pero también él es un sujeto que no tiene límites cuando la necesidad acuciante de satisfacer sus impulsos emerge.

Conclusiones

La novela *Heart of Darkness* está considerada como parte del grupo de novelas realistas de fines del siglo XIX; no obstante, en ella hay múltiples recursos que resultan comunes en las narraciones góticas. El más destacado de estos recursos lo representa el personaje central, Kurtz.

En *Heart of Darkness*, Conrad, debido al carácter racional que confiere a Marlow, no abandona el campo de la novela realista, tan sólo toma recursos asociados al género gótico. Nuestro autor desarrolla un entorno material y le incorpora aspectos tangibles –la selva sofocante, los laberintos desorientadores, las estaciones con construcciones derruidas, los campamentos que parecen calabozos– los que conforman los escenarios probables que, además, reflejan el estado emocional de Marlow. El entorno social –los agentes siniestros y enajenados por su ambición– fatiga a Marlow debido al esfuerzo que tiene que hacer para impedir quedar asimilado a ese orden de principios y valores. La forma como se desenvuelve en los dos entornos, el material y el social, convierte a Marlow en un personaje racional y permite al lector comprender lo que hace.

Kurtz –cuyos orígenes culturales, perfil profesional y motivos para estar en África son inciertos– concentra varios atributos que, al hallarse aislado, se agudizan y lo transforman en una especie de representación superlativa del héroe-villano. Este personaje está moldeado de tal manera que el lenguaje realista no ofrece los medios suficientes para que Marlow pueda describir los empeños, preocupaciones y muerte de Kurtz. El recurso gótico que, alejándose del Romanticismo, transforma el individualismo idealizado en el lado más oscuro de los personajes, ofrece el

medio literario en el que Conrad parece moverse para dar a luz un personaje original, Kurtz.

Por último, Kurtz, carismático y despreciable, detona un estado de perplejidad en el lector, pero esa perplejidad no está estimulada solamente por el desgraciado agente que termina enterrado en un banco lodoso, ella se extiende hacia todo el paraje y los invasores, y llega hasta la sociedad de donde estos salen.

Quizá la naturaleza humana sea la depositaria de esa perplejidad, si así lo aceptamos, entonces cobra sentido lo que Marlow, al momento de comenzar su relato, dice:

It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me –and into my thoughts. It was sombre enough too –and pitiful –not extraordinary in any way –not very clear either. No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light.

Bibliografía

Botting, Fred (2005). *Gothic*, Routledge, New York.

Carvallaro, Dani (2002). *The Gothic Vision, Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Continuum, New York.

Conrad, Joseph (1996). *Heart of Darkness*, Ed. Ross C. Murfin, Bradford, St. Martini's, 2nd ed. Boston.

Frye, Northrop (1971). *The Anatomy of Criticism, Four Essays*. Princeton University Press, Princeton.

Fuchs, Barbara (2004). *Gothic*, Routledge, New York.

Graham, Kenneth (1996). "Conrad and Modernism", en Stape, John Henry (ed), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, (203-219) Cambridge University Press, Cambridge.

Lothe, Jakob (1996). "Conradian narrative", en Stape, John Henry (ed), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, (160-178). Cambridge University Press, Cambridge.

Spooner, Catherine (2007). "Gothic in the Twentieth Century", en Spooner, C. and McEvoy (eds), E, *The Routledge Companion to Gothic*, (38-47). Routledge, New York.

Watts, Cerdic (1996). "Heart of Darkness", en Stape, John Henry (ed), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, (45-62). Cambridge University Press, Cambridge.

Villalba, Estefanía (1999). *Claves para interpretar la literatura inglesa*, Alianza, Madrid.

Woolf, Virginia (1925). "Joseph Conrad" *The Common Reader*
<https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter20.html> (Última vez consultado, 19 de Octubre de 2015)