



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas



**EL TRABAJO DE DUELO EN  
“THE GLASS ESSAY” DE ANNE CARSON**

**TESINA**

que para obtener el título de

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

presenta

**HELENA DEL CARMEN ORTIZ HERNÁNDEZ**

Asesora

**DRA. NATTIE LILIANA GOLUBOV FIGUEROA**

Ciudad Universitaria, CDMX, 2017.



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

A mi mamá Norma, quien me enseñó a leer y me incursionó en el mundo de la literatura a muy temprana edad. Gracias por tu amor incondicional que me ha dado aliento para vivir y me ha alumbrado el camino. Tu confianza, tus consejos y tu apoyo son los pilares de mi existir. Gracias por siempre creer en mí. Te amo.

A mi papá Javier, quien me ha acompañado y apoyado en todo. Contigo aprendí el valor de la justicia y la filosofía y lo que significa el amor a los libros. Gracias por darme tanto de ti, por estar siempre y quererme tanto.

A mi hermana Estefanía, quien me ha enseñado de valentía y fuerza. La vida a tu lado me ha dado las más grandes enseñanzas. Te admiro y te quiero profundamente. Siempre me inspiras para seguir adelante.

A mi sobrino Matías, quien con su sola existencia fue capaz de cambiarme la vida no sólo a mí, sino a toda mi familia. El asombro nunca cesa a tu lado, descubro algo nuevo, ya sea de la vida o incluso de mí misma. Gracias por hacerme feliz desde el día que naciste, te adoro.

A David, quien llegó a mi vida para enseñarme el lado dulce del *eros*. Contigo todas las sincronías cobraron significado, reencontrarnos fue el mejor regalo. Quiero seguir orbitando a tu lado y que el viento nos lleve a los dos. Te amo siempre.

A mis tías Marina y Patricia Ortiz quienes siempre han estado cerca de mí para festejar, reír y compartir. Su amor y apoyo me es invaluable.

A las familias Rodríguez Hernández, Hernández Martínez, Hernández Peña, Hernández Lara González, Patrón Hernández, Gortáez Hernández, Hernández Ruíz, Ramos Ortíz, Ortiz Arámbula, Ortiz Valdéz. Tías, tíos, primas y primos gracias por su cercanía, amor y compañía en todos los momentos de mi vida y en especial en éste.

A mi tía Gely, por todo su amor desde el día en que nací. Te quiero mucho.

A mi queridísimo Blessing, Sara, Tania, Marina, Dani y Tash, la amistad convertida en hermandad. Sus consejos y pláticas han enriquecido mi corazón y mi alma. Su presencia en mi vida ha sido en verdad una verdadera bendición (desprovista de toda connotación religiosa) pero con todo lo bello que connota la palabra.

A Mariana, quien comparte conmigo la necesidad de la lucha y comprende la urgencia de cambiar el mundo. Siempre agradeceré al universo comunista habernos puesto en el mismo camino, gracias por tu amistad, por las interminables noches de baile y pláticas iluminadoras. Te quiero siempre.

A mis camaradas Gonzalo, Eligio, Jhonatan, Christian y Luis, por abrirme los ojos y enseñarme la importancia de no sólo analizar el mundo, sino transformarlo.

A mis amigos y compañeros más cercanos y queridos, quienes definitivamente han traído diversión y mucho amor a mi vida. Gracias a cada uno de ustedes por su maravillosa existencia. Sandra, Fabiola, Paola, Larisa, Dushan, Chirino, Jon, Albert, Sebastián, Dania, Sara H, Lucy, Miranda, Rodrigo, Mariana S y Adriana.

A mis abuelita Celia, mi querida Mamita, a quien tuve la dicha de disfrutar y sentir su amor hasta mis cinco años. Me haces mucha falta pero sé que me has estado presente y seguirás estándolo en cada momento. A mi abuelito Froylán, a quien sin abrazarlo, lo conozco y amo a través de mi mamá.

A mis abuelitos Josefina y Rodolfo, a quienes me hubiera encantado conocer. Siento su innegable presencia y amor.

A mi muy honorable sínodo por su tiempo, palabras y consideración hacia mi persona. Cada uno de sus consejos me fue invaluable para el presente trabajo. Les agradezco infinitamente su sabiduría y experiencia.

Quiero hacer una dedicatoria especial para mi asesora la Dra. Nattie Golubov, que sin ella esta tesina no se hubiera concretado. Tus clases fueron para mí un parteaguas en mi educación y sobretodo en mi manera de concebir el mundo. Gracias por compartir tu sabiduría siempre.

A la Mtra. Argentina Rodríguez, porque sus clases me motivaron y me inclinaron hacia la literatura desde la preparatoria. Gracias a ti aprendí a leer, amar, disfrutar y descifrar a muchos de mis autores favoritos, principalmente a Joyce. Tu conocimiento es inagotable, gracias por ser un ejemplo a seguir.

A la Lic. Marianela Santoveña, por las lecturas y clases tan inspiradoras que imparte. Gracias a ti pude comprender mejor “The Glass Essay” y analizarlo con todas las herramientas que me enseñaste. Toda mi admiración y respeto.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo I El duelo</b> .....	19
1.1 Conocer el deseo es conocer .....	28
1.2 El enojo producto del conocimiento erótico.....	31
<b>Capítulo II Glass: proyección, hielo, sufrimiento</b> .....	38
2.1 “Glass” .....	38
2.2 El páramo congelado .....	44
2.3 Los espacios del duelo: El cristal .....	46
2.4 La percepción de sí: <i>el alma al desnudo</i> .....	47
<b>Capítulo III El caso de la figura (espectral) de Emily Brontë</b> .....	56
3.1 Sepultando a Emily.....	70
<b>Conclusión</b> .....	74
<b>Obras consultadas</b> .....	80

Thought followed thought- star followed star  
Through boundless regions on,  
While one sweet influence, near and far,  
Thrilled through and proved us one.  
Emily Brontë "Stars"

A hole is being gnawed in [my] vitals  
Safo

All human desire is poised on an axis of  
paradox, absence and presence its poles, love and hate its motive energies  
Anne Carson *Eros the Bittersweet*

## Introducción

En 1995 Anne Carson Giacomelli publicó “The Glass Essay”, un texto poético que explora el tema del “deseo” a partir de la pérdida. Considerado por algunos críticos un poema narrativo y por otros, como John D’Agata, un ensayo lírico, “The Glass Essay” pone de manifiesto el trabajo de duelo necesario para sobrevivir la ausencia de un ser amado.<sup>1</sup> El origen del duelo en el poema es la pérdida sufrida por la protagonista cuando es abandonada por su esposo, lo que la lleva a realizar un extenuante trabajo de duelo, cuyo proceso es el hilo conductor y motor de acción dentro de la narración. El duelo obliga a la narradora a enfrentarse con su sufrimiento, para lo cual viaja meses después de su separación a casa de su madre. Este viaje realizado durante el mes de abril, “the cruellest month”,<sup>2</sup> es un simbólico regreso a sus orígenes, el viaje paralelo al viaje psíquico y epistémico requerido para reconstituir su esencia ontológica a pesar de la ausencia su expareja.

La reconstitución de la narradora es imperativa para su propia supervivencia. Ella busca liberar su “alma” de una pérdida específica, aunque más adelante se da cuenta que su duelo no es exclusivamente a causa de la pérdida amorosa, sino que hay muchas pérdidas conscientes e inconscientes que la han marcado y que también requieren su debido duelo. Al perder a su expareja, la narradora también pierde algo de ella misma. Esta línea de pensamiento será explicada más adelante desde una perspectiva psicoanalítica para explicar la

---

<sup>1</sup> De primera instancia, quisiera reservar el término “duelo” al tiempo y proceso que siguen a la pérdida de algo o alguien. Por otro lado, la noción de “trabajo de duelo” proviene del término en alemán *Trauerarbeit* y será explicada a profundidad más adelante. Mi insistencia en preservar la palabra “trabajo” se debe a la peculiaridad económica que conlleva el duelo. Asimismo, debe hacerse una distinción entre el duelo como una afección y el trabajo de duelo y los procesos requeridos para realizarlo.

<sup>2</sup> “April is the cruellest month” (“The Wasteland” T.S. Eliot 51). En los países situados al norte del ecuador y aquellos situados todavía más al norte el mes de abril ha sido representado como el mes más cruel. Sin embargo, el mes de abril también simboliza un renacimiento debido a que después del yermo invierno, todo vuelve a nacer o a renacer. La relevancia de que la protagonista realice el viaje en ese mes es significativa para el proceso de muerte y renacimiento simbólicos que debe realizar.

afección del proceso de duelo y entender por qué una pérdida puede detonar otras, como la pérdida de una misma.

Anne Carson nació en Canadá en 1950. Su multifacética trayectoria —poeta, profesora, crítica literaria, clasicista— ocasiona que no se le pueda encasillar en alguna categoría específica de la práctica literaria. Su labor crítica no se adhiere a los principios ortodoxos de la academia, dado que algunas veces su trabajo es un híbrido entre el texto académico y el literario. En cuanto a su proceso de escritura, Carson ha manifestado que éste tiene raíz en lo ausente. De acuerdo con ella misma, la selección de un tema radica en la búsqueda de lo que rodea a lo desconocido: “by searching around what’s not known. It informs what you want to say. It sort of has to circulate because if you knew what you wanted to do then that would be that” (D’Agata y Carson 2). Las ideas fluyen en sus obras como en un baile bien orquestado. Su libro, *The Beauty of the Husband*, tiene como subtítulo *Fictional Essay in 29 Tangos*, haciendo alusión al tango para ejemplificar que toda interacción es un vaivén cuyo significado es producido por un baile metafórico en relación, vínculo o diálogo con un otro.

El modo en el que Carson describe su proceso de escritura refleja un aspecto de la naturaleza del deseo: la oscilación entre estar y no estar visibiliza la ausencia presente de lo deseado. De hecho, uno de los *leitmotifs* más recurrentes en la obra de Carson es la exploración del *eros* griego como carencia. En *Eros the Bittersweet*, publicado en 1986 basado en su tesis doctoral (*Odi Et Amo Ergo Sum*: Toronto 1981) ella explica que hay un momento específico dentro de la experiencia erótica en el que, de manera simultánea, se registran emociones de dolor y de placer en el amante. Esto ocurre a raíz de que el deseo por un objeto proviene de su carencia, pues no se tiene lo que uno desea (*Eros the Bittersweet*

30).<sup>3</sup> Carson analiza el léxico del fragmento 31 de Safo en el que utiliza el adjetivo griego *glukupikron*, cuyo significado es dulce-amargo, para calificar al *eros*.<sup>4</sup> Ahora, también recordemos el epígrafe de Safo que abre la presente tesina, “A whole is being gnawed in [my] vitals” (Safo *LP, fr. 96.17-17*). Safo se refiere a la sensación física de percibir un vacío a causa del deseo. El deseo por lo que no está es, hasta cierto grado, lo que causa sufrimiento debido a que se registra una sensación dolorosa emocional y física de carencia. El deseo, caracterizado de este modo, es el que buscamos entender en este trabajo; aquel que se define por la ausencia y que marca una pérdida.

Carson reconoce que experimentar el *eros* es, de algún modo, experimentar una ausencia o pérdida:

When I desire you a part of me is gone: my want of you partakes me. So reasons the lover at the edge of eros. The presence of want awakens in him a nostalgia for wholeness. His thoughts turn towards questions of personal identity: he must recover and reincorporate what is gone in order to be a complete person. (*Eros the Bittersweet* 30-31)

Si, como explica Carson, el *eros* implica la manifestación de cierto límite entre el amante y el objeto de deseo, la experiencia agridulce del *eros* radica en el reconocimiento de que este límite no se puede disolver: “Reaching for an object that proves to be outside and beyond himself, the lover is provoked to notice that self and its limits” (*Eros the Bittersweet* 32-33). Según Carson, el amante adquiere una perspectiva ventajosa y una autoconciencia de sí cuando percibe que existen límites físicos y/o una distancia espacial o incluso temporal entre

---

<sup>3</sup> Ver *Eros the Bittersweet*. “[...] The main, inevitable boundary that creates Eros: the boundary of flesh and self between you and me. And it is only, suddenly, at the moment when I would dissolve that boundary, that I realize I never can” (*Eros the Bittersweet* 30).

<sup>4</sup> “Like Sappho’s adjective *glukupikron*, the moment of desire is one that defies proper edge, being a compound of opposites forced together at pressure” (*Eros the Bittersweet* 30).

su amada y él. Aunado a esto, el amante cuestiona su propia identidad e integridad debido a que el yo se ve desintegrado o fragmentado al percibir un vacío y debe realizar “algo” para recuperar su completud. Ahora, cuando no se disuelven los lazos con el objeto de deseo o éste simplemente desaparece— se manifiesta el sentimiento de pérdida. De tal manera que el deseo encarna una paradoja: el placer que brinda conlleva necesariamente un sufrimiento ocasionado por la distancia entre uno y aquello que se desea. Esto produce una inquietud en la conciencia, pues quien sufre necesita razones para entender por qué se encuentra en esa situación abyecta después de la plenitud. En mi opinión, la motivación de “The Glass Essay” es comprender el origen del vacío para sobrellevar la pérdida. De ahí la necesidad de realizar un trabajo de duelo por parte de la narradora.

En aras de contrarrestar el sentimiento de falta, la narradora de “The Glass Essay” se mueve por distintos campos semánticos durante su trabajo de duelo. En el espacio configurado por el duelo, la narradora establece un diálogo con la figura autoral de Emily Brontë en busca de entendimiento y conocimiento. La relación con la poeta, sin embargo, demuestra ser compleja porque Anne Carson establece una relación de intertextualidad entre la narradora del ensayo, Emily Brontë y su *corpus* literario. El poema, narrado en primera persona del singular, oscila entre dos acciones simultáneas: el trabajo de duelo de la protagonista y el ejercicio crítico literario realizado por la misma sobre aspectos específicos de la vida y obra de Brontë. La historia de Brontë y la del fracaso amoroso de la narradora convergen en la misma narración. Para entender el propósito y efecto de la táctica de triangulación de Carson, es imperativo que volvamos al concepto de duelo. El trabajo de duelo en “The Glass Essay” es el punto de anclaje para descifrar la relación de carácter intertextual entre la narradora y Emily Brontë. Para este fin, retomo la definición del término intertextualidad acuñada en 1966 por Julia Kristeva.

Para Kristeva el texto nunca es sólo uno, sino que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio dado de un texto, una serie de enunciados (*utterances*) tomados de otros textos se intersectan y neutralizan entre sí (Kristeva 36). En otras palabras, un texto literario no debe ser leído como un fenómeno aislado, sino como un conjunto de citas y textos, “made up of a mosaic of quotations, and that any text is the absorption and transformation of another” (Cuddon 424). J.A. Cuddon argumenta que Kristeva desafía las nociones tradicionales de la influencia literaria al establecer lo siguiente:

intertextuality denotes a transposition of one or several sign systems into another or others [...] Kristeva is pointing not merely to the way texts echo each other but to the way that discourses or sign systems are transposed into one another—so that meanings in one kind of discourse are overlaid with meaning from another kind of discourse (424).

Éste es el concepto de intertextualidad que utilizaré en el análisis del trabajo de duelo para mostrar cómo dota de sentido a la relación entre la narradora y Emily Brontë.

Ahora bien, “The Glass Essay” ha sido considerado tanto un poema narrativo como un ensayo lírico. Determinar el género literario de un texto puede esclarecer el contenido del mismo debido a que su disposición narrativa y significado pueden explicarse a la luz de las convenciones de su género. De acuerdo con los editores Tall y D’Agata de *Seneca Review* (1997), el ensayo lírico se define por su estructura ambigua y causalidad maleable:

It might move by association, leaping from one path of thought to another by way of imagery or connotation, advancing by juxtaposition or sidwinding poetic logic. Generally it is short, concise and punchy like a prose poem. But it may meander, making use of other genres when they serve its purpose: recombinant, it samples the techniques of fiction, drama, journalism, song and film. (7)

Tall y D'Agata argumentan que esta forma literaria entreteje “webs of idea, circumstance, and language— a pursuit with no foreknown conclusion, an arrival that might still leave the writer questioning” (7).<sup>5</sup> Desde esta perspectiva, el papel de la lectora es fundamental. La forma fragmentaria del ensayo lírico obliga a quien lee a tomar un papel activo en el proceso de lectura para darle cohesión y sentido a los fragmentos. Aunado a esto, Brenda Miller argumenta que el ensayista lírico sitúa a la lectora en una posición de investigadora y exegeta: “it is up to the reader to piece together possible answers and interpretations. Fragmentation allows for this type of reader interaction because the writer, by surrendering to the fragmented form, declines a foregone conclusion” (Miller 109). Mostraré que la relación intertextual con la obra de Brontë así como el proceso de duelo dan cohesión a los fragmentos del poema de Carson al entretejer una red de sentido que escapa la lógica racional a través del uso de símbolos, repeticiones y *leitmotifs*.

De este modo, el ensayo lírico entendido como un género híbrido sirve en muchas ocasiones para entender qué es y cómo funciona “The Glass Essay”. Sin embargo, a pesar de que encuentro útil el término no encasillo a “The Glass Essay” únicamente bajo este género, justamente porque la calidad poética sobresale por su atención y precisión lingüística. Es así que de ahora en adelante me referiré a este texto como un poema y no como un ensayo. Asimismo, es necesario remarcar el porqué hablo de narradora y no de voz poética. La secuencia de eventos dentro del poema construye una narrativa articulada por la protagonista de “The Glass Essay”. Sin demeritar el carácter lírico de la misma, me referiré a la voz poética como narradora porque es en eso en lo que se convierte. La voz poética en “The Glass Essay” es anónima, no tiene nombre, pero lo que sí tiene es la capacidad de narrar y de reconstruir su propia historia.

---

<sup>5</sup>Deborah Tall y John D'Agata. “New Terrain: The Lyric Essay”. *The Seneca Review*. 1997

Ahora bien, en cuanto a la relación o el papel que desempeña la figura de Emily Brontë en “The Glass Essay”, la crítica literaria no ha ofrecido respuestas enteramente satisfactorias. Algunos críticos consideran a Brontë como precursora literaria de Carson mientras otros la sitúan como el *daimon* de Carson. Harold Bloom incluye a Anne Carson en su libro de 2005, *Poets and Poems: Bloom’s Literary Criticism 20th Century Anniversary Collection*, donde la describe como “a wisdom writer of genius” (457). Aunado a esto, Bloom reconoce que Carson produce un efecto homérico en los críticos, o por lo menos en él, “causing [him] to storm and rage in [his] own deep theory of influence” (457). En cuanto a qué papel desempeña Brontë en el poema, Bloom dice lo siguiente: “Emily Brontë is Carson’s daemon, as Heathcliff was Catherine Earnshaw’s” (459). Bloom no ahonda más acerca del aspecto *daimónico* de Brontë más allá de usar la analogía para comentar sobre el sufrimiento de la narradora: “Law is no Heathcliff, only another cad, to the reader, but Carson effectively presents herself as a living wound of love, her own ‘pain devil,’ as Heathcliff was Emily Brontë’s” (459). La reflexión final de Bloom se queda en un aspecto meramente descriptivo y análogo sobre los efectos del deseo y el sufrimiento presentes en la novela *Wuthering Heights*. Por último, Bloom expresa que el final del poema está exento del espíritu de Brontë porque en ese momento Carson trasciende su propio sufrimiento haciendo a la pérdida erótica tanto femenina como masculina (461). Pareciera que para él, Carson solamente se inserta a sí misma dentro de una herencia literaria a la que honra. A pesar de lo anterior, Bloom sí da cuenta de la centralidad del concepto de “pérdida” dentro del poema, y además concluye que el poema la universaliza. Debido a esto el poema no es una expresión de la melancolía sino que ejemplifica el trabajo de duelo: “melancholia recedes, and we are given an exemplary figure of what Sigmund Freud brilliantly termed ‘the work of mourning’” (Bloom 461). En el análisis de Bloom, el sufrimiento de los personajes de *Wuthering Heights* es análogo al de la

narradora pero no busca explicar la relación de los elementos brontianos con el poema o, en su defecto, con el trabajo de duelo. Su lectura sugiere que en la literatura de Brontë se presenta el mismo problema del sufrimiento ocasionado por el deseo.

A su vez, Elisabeth Frost en su artículo “Disharmonies of Desire” se centra, como anuncia el título, en los aspectos más disonantes del deseo. En consecuencia, Frost enfoca su análisis en la pérdida amorosa; a su parecer, “Carson writes about loss and longing in remarkably plain language” (Frost 24). Para Frost, el poema presenta más de un proceso de pérdida: la pérdida de la libertad de Brontë, la partida del expareja de la narradora y el Alzheimer del padre de la misma. A partir de esto, Frost concluye que hay distintos trabajos de duelo en el poema.

En cuanto a la presencia de Emily Brontë en el texto, Frost establece que ella actúa como un doble de la pérdida amorosa de la narradora. Según Frost, los personajes de *Wuthering Heights*, Heathcliff y Catherine, le sirven a la narradora para explorar y representar lo que significan el amor y el deseo. Sin embargo, Frost pone mucha más atención en la figura de Emily Brontë. No sólo reconoce su presencia en el poema, sino que dice que su soledad, su percepción del encarcelamiento y su liberación a través de la escritura son elementos que Carson utiliza para historizar el duelo: “implying that dealing with raw emotion requires some distance—for the poet as well as for the reader” (Frost 24). De esta manera, Frost ubica el duelo en un plano mucho más simbólico y significativo al trazar su aparición en diferentes instancias y recalca la dimensión temporal de la experiencia. Por último, su análisis reconoce una relación entre el sufrimiento y la liberación de éste a través de la escritura. En este sentido, vuelve a las hermanas Brontë para reiterar que si bien ellas son un vehículo para la manifestación de ciertas revelaciones como ““soul is hewn in a wild workshop”” (Frost 24), estas revelaciones no pierden su carácter de verdad. A mi parecer, el análisis de Frost, si bien

no muy extenso, es muy claro y preciso en cuanto a la relación que existe entre Emily Brontë y la narradora del poema: las dos han sido testigos de pérdidas y ambas usan la escritura como un medio para liberarse al distanciarse temporalmente del sufrimiento.

Por otro lado, Ian Rae, crítico y especialista en Carson, parece concordar con Michael Ondaatje con respecto a cuál es la función de citar extensivamente a Brontë. Ondaatje argumenta que Carson posee una técnica para producir mitos de forma indirecta mediante la yuxtaposición. En este sentido, Rae establece que “Carson makes use of phrasal variation in ‘The Glass Essay’ as a means of building the speaker’s personal myth in connection to Brontë’s life and writing” (174). Es decir que, para Rae, Carson introduce elementos de Brontë para apropiárselos con el fin de que sirvan como conductores para la relación mítica entre la narradora y la autora inglesa. Aunado a esto, Rae señala: “As the text progresses in this fashion, the intertextual allusions (between distinct authors and texts) transform into intratextual echoes (within Carson’s poem), and Carson thereby achieves the effect of blurred identity between Brontë and her speaker” (174). Rae identifica muchos paralelismos entre la vida y obra de Brontë que resurgen en las relaciones que la narradora establece con los hombres del poema: Law (su expareja) y su padre. Rae teje una red de conexiones a partir de la claridad que le trae analizar palabras individuales o frases particulares y buscar su relación con los presupuestos sobre Brontë que se introdujeron en el poema.

Las meditaciones de Rae sobre Brontë y la narradora me serán muy útiles debido a la precisión con la que traza el entretejido de alusiones y otros elementos intertextuales a partir de un sistema de símbolos cuya expresión y descodificación se encuentran en el poema mismo. Ian Rae establece que “The Glass Essay” es “a poem about transformation, not merely repetition or replication” (181). Concuerdo con él, en que en “The Glass Essay” no se repiten tropos literarios con el propósito de preservar o extender una herencia literaria o situarse

dentro de una tradición sino para realizar una transformación mediante la relectura y reapropiación de elementos intertextuales para llevar a cabo el trabajo de duelo.

En conclusión, la crítica literaria que incluyo aquí identifica aspectos precisos que comparten las obras de Brontë y Carson: la pérdida, el deseo, el amor y, lo más importante, la función de la escritura como medio de liberación. No obstante, a mi parecer, los esfuerzos de estos críticos son insuficientes para esclarecer el porqué de la relación intertextual y descifrar su papel dentro del proceso del trabajo de duelo.

Un aspecto de suma importancia que no proviene de la crítica *per se*, sino de una correspondencia por correo electrónico, es la postura de la propia Anne Carson con respecto al papel que desempeña Brontë en su escritura. Catherine Bush le pregunta a Anne Carson sobre los diálogos con figuras históricas y literarias que entreteje en su escritura, "What is it, for instance, about the two Emily's, Brontë and Dickinson?" a lo que Anne Carson responde: "I need to understand solitude. They seem to have done so" (2000). La respuesta de Carson sugiere una lectura más atenta a la emoción y, en específico, al sentimiento de soledad. El diálogo proviene de la necesidad de entender y confrontar dicho sentimiento para superarlo.

A pesar de que Carson señala una posible respuesta a una de las principales inquietudes de este trabajo, no elabora sobre cómo se logra la intertextualidad y su efecto en relación con la totalidad de "The Glass Essay". Carson no extrae un par de citas de *Wuthering Heights* solamente para ejemplificar mediante la analogía el lado amargo del *eros* o la crueldad en las relaciones amorosas. El conjunto de citas, alusiones, datos biográficos, crítica literaria de y sobre Emily Brontë presente en "The Glass Essay" permiten realizar el análisis intertextual que propongo.

Dicho esto, me gustaría poner particular atención al concepto de *daimon* con el que, como ya se mencionó, Bloom describe la relación entre Emily Brontë y Anne Carson. Guy

Davenport también utiliza este mismo término para hablar de dicha relación. Considero que es necesaria la exploración del término *daimon* debido a la formación clasicista de Carson ya que resulta útil para proponer una lectura diferente de “The Glass Essay”. *Daimon*, de acuerdo con Vidal-Naquet y Vernant, es un espíritu maligno:

A sinister *numen* that manifests itself in many guises, at different moments, both within a man’s soul and outside him. It is a power of misfortune that encompasses not only the criminal but the crime itself, its most distant antecedents, its psychological motivations, its consequences, the defilement it brings in its wake and the punishment that it lays in store for the guilty one and all his descendants. (35-36)

De acuerdo con estos historiadores, Esquilo usa la palabra *daimomonan* para describir el estado psicológico de uno de los hijos de Edipo, “bent on fratricide through the curse of their father; they are indeed in the true sense of the word, possessed by a *daimon*, an evil spirit” (Vernant y Vidal-Naquet 36). Vernant y Vidal-Naquet diferencian el *ethos* del *daimon*. Todo lo que el héroe siente, dice y hace se debe a su carácter, es decir, a su *ethos*. Sin embargo, éste puede ser expresión del *daimon*, “But at the same time these feelings, pronouncements, and actions also appear as the expression of a religious power, a *daimon* operating through them” (Vernant y Vidal-Naquet 37). En la tragedia, el espacio abarcado por el *ethos* y el *daimon* constituye al hombre trágico..

Si entendemos el alcance que tiene la palabra debido a su valor connotativo, me gustaría profundizar sobre las posibilidades de lectura que sugiere el concepto de *daimon*. Emily Brontë entendida como *daimon* es el espíritu que acecha la conciencia, acciones y principalmente el duelo de la narradora de “The Glass Essay”. Emily Brontë, en este sentido, se configura como figura espectral que imprime un peso literario y biográfico sobre Carson.

La figura de Brontë se convierte en un personaje más de “The Glass Essay” pero nunca sin dejar de aparecer como una influencia de la cual a primera vista, no pudiera sacudirse. Por lo tanto, las implicaciones culturales y sociales de la producción literaria y biográfica de Brontë las encarnará Carson al estar poseída por el *daimon* de la escritora inglesa. En este sentido quiero recuperar la connotación del término *daimon* y considerar a la figura de Emily Brontë en “The Glass Essay” como un fantasma, porque la figura del espectro me regresa al tema principal del duelo. De Jacques Derrida tomaré la definición de duelo que él propone en *Espectros de Marx* con el propósito de entender de qué manera se consolida Emily Brontë como figura espectral en relación al trabajo de duelo de la narradora. De este modo, profundizaré sobre la pertinencia y el origen de la intertextualidad en “The Glass Essay”.

Ahora bien, el psicoanálisis reconoce el aspecto económico del trabajo de duelo, debido a que el tiempo es la medida del trabajo y su paso es elemento necesario del proceso de duelo. Bajo esta línea de argumentación, quiero resaltar un aspecto del trabajo tal y como lo explica Marx porque el duelo en el poema puede concebirse como el *trabajo* de duelo realizado por la narradora. Quiero preservar la noción de trabajo que lo concibe como una necesidad de la naturaleza, de la vida misma, y en consecuencia, de supervivencia. En este sentido, Marx argumenta que: “el trabajo es, independientemente de todas las formaciones sociales, condición de la existencia humana, necesidad natural y eterna de mediar el metabolismo que se da entre el hombre y la naturaleza, y, por consiguiente, de mediar la vida humana” (Marx 53). En este sentido, considero que el trabajo que se realiza en el duelo es la mediación necesaria y, por lo tanto, transformación para encontrar un balance entre los seres humanos y su entorno, ya sea la naturaleza, sus familiares, su sociedad e inclusive su producción literaria.

En el primer capítulo, explico lo que significa el concepto de duelo dentro del

psicoanálisis, retomando específicamente el ensayo de Sigmund Freud publicado en 1917, “Mourning and Melancholia”. A partir de Freud, explico en qué consiste el trabajo de duelo para identificar su proceso en “The Glass Essay”. En el segundo capítulo, identifiqué y observo las variaciones polisémicas de las palabras “essay” y “glass” para mostrar que sus distintos valores connotativos revelan diversos aspectos del proceso de duelo de la narradora, como las repercusiones en su percepción y la manifestación de algunas de las etapas por las que atraviesa (la tristeza, el enojo, la frialdad). Como corolario de este capítulo, retomo la importancia de la percepción en relación con el acto de sobrevivir a la pérdida, con el propósito de analizar los *Nudes*, una serie de visiones que se le presentan a la narradora. La naturaleza de dichas visiones es altamente simbólica. Además, éstas se consolidan como ejercicios efrásticos que ponen en relieve la transformación del “yo” de la narradora. Por último, en el tercer capítulo vuelvo a retomar el concepto de duelo, pero esta vez no está identificado exclusivamente desde el crisol del psicoanálisis. Por esta razón, hago uso de la definición de “duelo” que propone Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1995). Esta perspectiva me permite abordar la doble naturaleza del trabajo en términos marxianos/económicos para proponer que la narradora lleva a cabo también un duelo en torno a la figura de Emily Brontë, debido a que ésta se configura como un espectro que acecha su conciencia.

## Capítulo I El duelo

Para entender el proceso en el cual la narradora de “The Glass Essay” gasta una gran cantidad de energía física, psíquica y afectiva para sobrevivir la pérdida de Law, su expareja, es necesario remitirnos al concepto de “duelo” como lo define Sigmund Freud. Una de las motivaciones para que Freud escribiera “Duelo y Melancolía” (1917) fue su particular interés por la naturaleza del dolor.<sup>6</sup> En 1916, antes de la publicación de su famoso ensayo, Freud se preguntaba: “But why it is that this detachment of libido from its objects should be such a painful process is a mystery to us and we have not hitherto been able to frame any hypothesis to account for it” (Freud en Frick 1223). Aquí Freud se pregunta por qué resulta tan doloroso el proceso de desprender la libido de su objeto;<sup>7</sup> busca explicar por qué en el momento de perder algo sentimos que perdemos algo en nosotros mismos.

En “Duelo y Melancolía” Freud define el concepto de “duelo” como una afección normal en comparación con la afección patológica de la melancolía: “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (241). Tanto el duelo como la melancolía se caracterizan por compartir la misma desazón ante la pérdida; ambas son manifestaciones del sufrimiento que viene tras percatarse de una ausencia. En ambas se observa “una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar [y] la inhibición de toda productividad” (Freud 242). Sin embargo, lo que distingue al duelo de la melancolía es que la última, según Freud, supone una disminución / pérdida / un declive en el

---

<sup>6</sup> Ver más en Kathleen Woodward. “Freud and Barthes: Theorizing Mourning, Sustaining Grief”. *Discourse: A Special Issue on the Emotions* 13.1. Wayne State UP, 1990-1991.

<sup>7</sup> En el psicoanálisis, la libido es la fuerza creadora o el impulso fundamental de energía vital, condicionada por factores psicológicos, hormonales y nerviosos. La palabra viene del latín *libido* que significa deseo. De acuerdo con Jean Bertrand Pontalis y Jean LaPlanche, la libido freudiana es: “energy postulated by Freud as underlying the transformations of the sexual instinct with respects to its object (displacement of cathexes), with respect to its aim (e.g. sublimation), and with respect to the source of sexual excitation (diversity of the erotogenic zones)” (239).

sentimiento de sí o la estima de uno mismo. Si la pérdida del objeto amoroso conlleva también el sentimiento de haber perdido algo de sí, afirma Freud, la afección que aqueja a la persona es la melancolía (*Obras completas* Freud 243).

Freud se empeña por otorgarle un carácter de normalidad al duelo, por lo que lo considera un proceso que tiene que vivirse para después concluir, algo *superable*. Ahora bien, hay que tomar en cuenta que el término duelo puede significar tanto el afecto penoso seguido de una pérdida como su manifestación exterior (241). La palabra que Freud utiliza en alemán para hablar del duelo es *Trauer*; *Trauerarbeit* es la palabra para hablar del trabajo de duelo puesto que etimológicamente la palabra contiene ya una referencia al trabajo y tiempo ligados al proceso de duelo. En ese sentido Freud concibe el trabajo de duelo en términos económicos, pues un trabajo implica gasto de fuerza y energía para realizar una transformación activa en el tiempo. Sobre la naturaleza económica del trabajo de duelo, hay que entender que en la economía política el trabajo se mide en tiempo. Marx ya decía que “la cantidad de trabajo misma se mide por su *duración*, y el tiempo de trabajo, a su vez, reconoce su patrón de medida en *determinadas fracciones temporales*, tales como hora, día, etcétera” (49).

Freud explica detenidamente el proceso mediante el cual una persona llega al duelo. En primer lugar, una persona siempre coloca su energía libidinal sobre un objeto, que puede tomar la forma de una persona, una cosa o incluso una idea, como la libertad. Seguido de esto, el objeto sobre el cual se había depositado dicha energía ya no está. Sin importar la naturaleza u origen de la pérdida, la persona puede percibir que el objeto ha desaparecido y, a pesar de esto, tratar de conservar esa energía sobre aquel objeto, debido al apego o adhesividad

(*Haftbarkeit*)<sup>8</sup> que caracteriza a la libido (LaPlanche y Pontalis 12). Según Freud, es el principio de realidad lo que nos indica ese cambio y hace patente la ausencia, obligando a la persona a enfrentarse constantemente con la pérdida de su objeto de deseo. Necesita transcurrir una determinada cantidad de tiempo para que la persona pueda desplazar la energía libidinal a otro lugar u objeto. Se trata de un proceso gradual en que la persona debe re-significar cosa por cosa: palabras, presencias, ausencias. Este proceso termina cuando el objeto se sustituye y/u ocurre un desplazamiento a manera de refugio. Al desplazar la fuerza libidinal de un objeto a otro, el primero pierde valor simbólico, afectivo y, por lo tanto, erótico. De acuerdo con Freud, lo anterior explica el proceso del trabajo de duelo, un momento de desequilibrio normal. No obstante, es un proceso cuyo trabajo implica un gran gasto de tiempo y de energía de investidura; entretanto, la existencia del objeto perdido continúa asentada en la psique.

En síntesis, el trabajo de duelo para Freud consiste en la sanación de una herida (Woodward 101). El producto de la realización de un trabajo de duelo ideal en el sentido freudiano es soltar el objeto de deseo, es decir, cortar los lazos de amor, desinvertir el deseo que se ha invertido en ese objeto para depositarlo en otro. Esas son las conclusiones a las que llega Freud en “Duelo y Melancolía” (1917). Sin embargo, Freud rectificaría más tarde sus aseveraciones sobre la superación de la pérdida como una simple sustitución del objeto libidinal, modificando el proceso mismo del trabajo de duelo. En *El yo y el ello* (1923), el psicoanalista se da cuenta que la melancolía es la forma principal en que constituimos nuestro propio “yo”. El “yo”, entonces, está hecho de pérdidas. Julia Kristeva confirma lo anterior en *Sol Negro. Depresión y melancolía*, cuando afirma que “Se desprende entonces que toda

---

<sup>8</sup> “In introducing the ice of the fixation of libido in the *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1950d), Freud assumes the existence of a factor which, taken in conjunction with an accidental experience, is able to explain the intensity of a fixation. ...a physical factor of unknown origin, an increased pertinacity or susceptibility to fixation” (LaPlanche y Pontalis 12).

pérdida trae consigo la pérdida de mi ser o del Ser mismo” (10). Ese “yo” constituido en las pérdidas se empieza a identificar en cuanto realizamos un examen de la realidad a través de un trabajo de memoria, un viaje psíquico a otro tiempo imaginario pasado que debe compararse con el actual.

En “The Glass Essay” se observan elementos del duelo y de la melancolía por igual. El hecho que el duelo de la narradora exija un trabajo de memoria lo vuelve un esfuerzo melancólico. Cuando la narradora recuerda su vida con Law o momentos de su infancia en los que veía la interacción de sus padres como pareja, se da cuenta que éstos han definido su percepción y entendimiento del *eros*. Los recuerdos marcan la trayectoria de un viaje al pasado. Por más que los recuerdos provengan de un tiempo distante, su evocación no sólo produce una atmósfera de nostalgia, sino que resaltan un tono melancólico porque en la acción de recordar el “yo” se descubre a sí mismo.

La primera sección de “The Glass Essay”, titulada “I”, comienza con una narración homodiegética, en primera persona del singular y focalizada en la narradora. Aunado a esto, esta sección resalta la identificación de un “yo” que se consolida como unidad al mismo tiempo que introduce la focalización del poema. Este mismo "yo" también puede provenir de la experiencia amarga del *eros*, pues como se explicó anteriormente, el *eros* implica pérdida y ésta constituye la identidad. El subtítulo "I" puede leerse como un reflejo de la autoconciencia de la narradora al darse cuenta que el objeto de su deseo no es parte de ella; de esta escisión se configura el "yo" que narra el poema.

Por otro lado, el “I” también puede leerse en términos numéricos, como el número uno romano. Lo anterior, permite que la lectora se acerque a la historia de la narradora, quien despierta a las cuatro de la mañana acechada por un recuerdo:

I

I can hear little clicks inside my dream.  
 Night drips its silver tap down the back.  
 At 4 A.M. I wake. Thinking

of the man who left in September.  
 His name was Law. ('I'. "The Glass Essay". 1)

Las primeras estrofas retratan el principio de realidad freudiano. La hora, las 4 A.M., sitúa el poema en un tiempo específico expresivo de la intimidad de la narradora: una madrugada en su cama matrimonial vacía. Esa información comunica/establece el presente narrativo de la realidad de la narradora. En ese momento ella debe enfrentarse a la ausencia y confirmarla. Se despierta pensando ("thinking"), el participio es indicativo de una acción simultánea. No puede dormir porque su energía libidinal sigue invertida en su objeto de deseo Law, quien no está porque la dejó en septiembre. El inicio del poema retrata la primera etapa del proceso del trabajo de duelo de la narradora: reconocer la existencia de la ausencia así como la huella de presencia. Entre esos reconocimientos, también está la repetición de "I" como un reconocimiento de su "yo" en soledad. Esta escena retrata la percepción de la narradora durante la transición de la noche al día, mientras el goteo del grifo marca el paso lento y regular del tiempo, a cuentagotas.

La siguiente estrofa anuncia el viaje físico que realizará como complemento del viaje psíquico que le espera: "Tomorrow I am going to visit my mother" ("The Glass Essay" 'I'.1). La narradora debe regresar al pasado física y metafóricamente para identificar todo aquello que la ha constituido hasta ese momento en el que parece detenerse el ritmo normal de su vida. Por esa razón regresa a su origen, la casa de su madre. A través de un viaje psíquico, la narradora se percata que la causa de su dolor no se debe exclusivamente a la ausencia de Law sino a lo que eso representa para su constitución ontológica.

De este modo, la casa de la madre se consolida como el espacio diegético de "The Glass Essay". Su antigua casa, donde creció, representa su origen y el lugar donde se realizará el trabajo de duelo. La descripción de la casa evoca al espacio diegético de *Wuthering Heights*, la novela de Emily Brontë. Tanto *Wuthering Heights*, el lugar, como la casa de la madre de la narradora se sitúan al norte de algún lugar, donde la humedad, el frío y el deshielo son factores importantes que afectan y reflejan los estados mentales de las protagonistas. Los paralelismos entre los espacios, como la preeminencia de los páramos en ambas, preparan/ establecen la relación intertextual entre las obras.

Desde ahí la narradora se percata de que su formación familiar, cultural, social y literaria es el fundamento de su existir y la razón por la cual sufre. Entonces, el trabajo de duelo no significa cortar los lazos con el objeto ausente para así resolver el problema, sino en tener la fuerza y el tiempo para dejarse acechar por el recuerdo y el dolor que éste ocasiona y observar(se). Hay un momento en el que es propio analizar las razones del dolor pero, más que encontrarlas, el trabajo de duelo en "The Glass Essay" consiste en registrar el sufrimiento como parte de un proceso para liberar su alma e imaginar un futuro. El trabajo de duelo se convierte en el medio para la adquisición de (auto)conocimiento al comparar sus recuerdos con la persona que es en el momento de la narración. Woodward explica que el principio de realidad del que habla Freud nos hace comparar nuestros recuerdos con lo que existe en el momento: "*Every memory must be tested*" (95). Esta es la tarea que la narradora lleva a cabo en su regreso al hogar materno.

A continuación identifiqué los aspectos del poema que retratan el proceso del trabajo de duelo exclusivamente relacionado con la pérdida amorosa. Ya se comentó el primer paso: reconocer que el objeto de deseo ya no está. En el poema hay un reconocimiento explícito de la ausencia; un momento que marca el inicio del trabajo de duelo, de modo que no sólo la

narradora es consciente del duelo, sino que su madre y su psicoanalista son testigos del mismo:

My mother speaks suddenly.  
That psychotherapy's not doing you much good is it?  
You aren't getting over him. ('Three'. "The Glass Essay". 3)

La rima de los versos imita la intención del discurso directo, pues la narradora introduce las observaciones de su madre. La palabra "suddenly" carga de subjetividad a lo que en un inicio podría parecer una rendición objetiva y descriptiva. El adverbio sirve para personificar la conciencia de la narradora durante el lento proceso del duelo, indicando que está ensimismada y su percepción de la realidad circundante se encuentra desfasada. La energía invertida por el "yo" para superar la ausencia de Law es perceptible. No ver resultados inmediatos orilla a la madre a concluir que la terapia no ha servido de nada.

La narradora acepta que su madre tiene razón, que aún sigue invertida en Law: "My mother has a way of summing things up" ('Three'. "The Glass Essay". 3). En esa conversación la narradora define el duelo para su madre: "It isn't like taking an aspirin, you know, I answer feebly. / Dr. Haw says grief is a long process." ('Three'. "The Glass Essay". 4) La narradora antecede esta información médica con el símil, "It's not like taking an aspirin", para retratar que la cura, si es que la hay, no es inmediata porque el mal no es físico sino afectivo. Es significativo que la narradora reconoce el carácter económico del trabajo, es decir, que éste se mide por su duración. Desde un contexto médico, Dr. Haw le dice que el duelo es un proceso largo.

Por otra parte, la conversación con su madre detona un regreso en el tiempo al momento en el que su madre conoció a Law. El recuerdo se convierte en un esfuerzo psíquico por volver al inicio y resignificar así sus vivencias. Por medio de la analepsis, Carson caracteriza no sólo a Law y la relación entre éste y la narradora, sino también con su madre:

Well he's a taker and you're a giver I hope it works out,  
 was all she said after she met him.  
 Give and take were just words to me

at the time. I had not been in love before.  
 It was like a wheel rolling downhill. ('Thou'. "The Glass Essay". 3)

El recuerdo de ese momento pasado lleva a la narradora a reconocer las fallas de su relación: dar demasiado y no haber encontrado un balance adecuado entre el dar y el recibir. No obstante, como ya mencioné, el discurso de la madre es un pilar para su caracterización como personaje: está cargado de una retórica propia de los libros de autoayuda, con palabras como "giver" y "taker", pertenecientes a una visión simplista de la psicología femenina y el deseo. No obstante, todo aquello que sabemos de la madre es lo que la narradora decide recordar y presenta a su manera. Desde esa perspectiva un tanto sesgada, la narradora confirmó más tarde que su madre determinó su forma de relacionarse con los otros, y específicamente con los hombres:

My education, I have to admit, has been gappy.  
 The basic rules of male-female relations  
 were imparted atmospherically in our family,

no direct speech allowed. ('Thou'. "The Glass Essay". 32)

Carson aprovecha la ocasión para hacer énfasis en el papel de la memoria en el trabajo de duelo en tanto que la actividad de recordar, en el poema, se consolida como un *leitmotif*. En voz de la madre se formula la pregunta que atañe tanto a Freud como a todos aquellos que se han preguntado por el dolor que viene con el acto de recordar: "What does it accomplish/ all that raking up the past?" ('Thou'. "The Glass Essay". 4). Los ejemplos de la narradora dan cuenta de este pasado que incide en su presente. Por ejemplo, una anécdota de su infancia al escuchar su madre al teléfono, hasta cierto punto determina el lenguaje asociado con las relaciones amorosas.

Later that summer I put this laugh together with another laugh.

...

She was talking on the telephone in the kitchen.

Well a woman would be just as happy with a kiss on the cheek  
most of the time but YOU KNOW MEN,

she was saying. Laugh.

Not ropes, thorns. ('Thou'. "The Glass Essay". 33)

Las imágenes de cuerdas y espinas evocadas en torno a la descripción de la risa revelan "the language of the unsaid" ('Liberty'. "The Glass Essay". 21). La madre repite lugares comunes acerca de la sexualidad y el deseo sin llegar a decir lo que realmente piensa. Como modelo para la narradora, la madre construye los cimientos de su conocimiento sobre las relaciones amorosas heterosexuales. Los comentarios de la madre reflejan un modo de pensar inherentemente patriarcal, la percepción de la sexualidad masculina y femenina es sexista y misógina.

These women! says my mother with an exasperated rasp.

[...]

Complaining about rape all the time—

[...]

What a disgrace! Those bathing suits—

cut way up to here! (she points) No wonder. ('Hero'. "The Glass Essay". 22.)

Lo anterior es una muestra del aparato ideológico presente en el discurso de la madre. En su comentario, responsabiliza a las mujeres por ser violadas. Su discurso es producto de un modelo conceptual ideológico.<sup>9</sup> El contraste entre el modelo discursivo de la madre y el de la hija señala la diferencia generacional, ideológica y cultural entre ellas. Las diferencias sirven para comprender por qué la madre cuestiona el trabajo mnemónico de su hija: la madre está acostumbrada a aceptar la vida tal cual es, a pesar del sufrimiento, el cual acepta, normaliza, reprime u olvida. La hija, en cambio, debe, incluso a su pesar, ponerlo de manifiesto:

---

<sup>9</sup>El pensamiento de la madre representa lo que van Dijk identifica como un modelo contextual ideológico. "En definitiva, las ideologías no sólo controlan lo que decimos y/o escribimos, sino también cómo lo hacemos" (van Dijk 39). Sobre el peligro de los modelos contextuales ideológicos ver Teun A. van Dijk, *Ideología y Discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2003.

You remember too much,  
my mother said to me recently.

Why hold onto all that? And I said,  
Where can I put it down? ('Whacher'. "The Glass Essay". 7)

Aunque se puede intuir que la narradora preferiría dejarlo ir, es necesario enfrentar ese tipo de sufrimiento y hacerse ese tipo de preguntas porque pertenecen al trabajo de duelo. La última pregunta de hecho parece retórica o parece contestarse por sí misma porque al estar escrita significa que es ahí, en la escritura, el lugar en el que se deja todo el recuerdo del pasado y el dolor que éste trae consigo.

Ya se ha expuesto que para que un trabajo de duelo concluya, se tienen que atravesar ciertos puntos, incluyendo el más indeseable: el sufrimiento. De hecho, este aspecto del duelo está presente en todo el poema: "It pains me to record this" ('Whacher'. "The Glass Essay". 9). Al decir lo anterior, la narradora pone de manifiesto que su dolor no sólo proviene del recuerdo, sino también del proceso de registrarlo. La posibilidad de la liberación que viene con la escritura también conlleva sufrimiento. Recordemos que Freud se pregunta "¿Por qué esa operación de compromiso, que es el ejecutar pieza por pieza el orden de la realidad, resulta tan extraordinariamente dolorosa?" (245). Pero, ¿es sólo esto lo que produce el dolor de la narradora? Además del proceso de duelo, la ausencia del objeto del deseo es la razón del sufrimiento en "The Glass Essay". La narradora confiesa: "When Law left I felt so bad I thought I would die" ('Whacher'. "The Glass Essay". 8). Sin embargo, el deseo es la causa primordial del sufrimiento y por lo tanto, también del duelo.

### **1.1 Conocer el deseo es conocer**

El acto de recordar obliga a la narradora a reconocer que su relación, previa a su disolución, se caracterizaba por la carencia. La narradora recuerda la última vez que vio a Law; a su parecer, fue en esta ocasión que por fin entendió todo sobre el amor y sus necesidades. En ese

momento, experimenta lo que Carson identifica como el lado agridulce del *eros*. Sin siquiera verla a los ojos, Law expresa la insatisfacción que siente sobre su relación: “Not enough spin on it” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 11). La narradora toma la parte por el todo, en un ejercicio sinecdótico, lo que dice Law equivale al amor en su relación, “he said of our five years of love” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 11). Cuando la narradora pierde toda ilusión y enfrenta la realidad de la separación siente que su corazón se rompe en dos:

Inside my chest I felt my heart snap into two pieces  
  
which floated apart. By now I was so cold  
it was like burning. I put out my hand  
to touch his. He moved back (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 11)

Carson captura las consecuencias desafortunadas de la experiencia erótica: el sufrimiento de un amor no recíproco. Este momento de fractura emocional se ve representado también en la falta de concordancia entre el adverbio “now” y la conjugación en pasado del verbo estar “was”, “By now I was so cold” (11). “Now” como indicador de tiempo presente requiere de una conjugación verbal en presente. No obstante, la discordancia temporal es el referente de una fragmentación epistémica que se refuerza con el paradójico símil, “it was like burning” (11). El símil expresa confusión al unir semánticamente frío y el calor, pero representa la coexistencia de lo opuesto, el desamor, las acciones contrarias: la intención de la narradora de hacer contacto físico al poner su mano sobre la de Law y el retraimiento de éste.

La cita anterior ejemplifica el trabajo de memoria realizado durante el trabajo de duelo. El presente permite una valoración diferente del pasado, específicamente del recuerdo. Si bien, puede revivirse el dolor con el acto mnemónico, ese mismo dolor trae consigo una relectura de la esencia y la relación a la luz de lo transcurrido desde entonces. Es decir, el recordar no es para perpetuar la nostalgia ni alimentar la melancolía sino que teleológicamente apunta hacia una ganancia o una transformación: la comprensión o el

conocimiento producto del *eros* y en consecuencia, una reconsideración sobre quién es uno, un problema ontológico sobre la identidad. ¿Cómo llega la narradora a perder a Law? ¿Cómo y cuándo se da cuenta de que ha perdido algo de sí? La narradora pierde algo de sí misma mucho antes de perder a Law. Carson argumenta que la presencia del deseo despierta en el amante una nostalgia por la completud (*Eros the Bittersweet* 31), la cual aparece incluso antes de la partida de Law:

when I found myself

thrusting my little burning red backside like a baboon  
at a man who no longer cherished me.  
There was no area of my mind

not appalled by this action, no part of my body  
that could have done otherwise.  
But to talk of mind and body begs the question.

[...]

[...] I came  
again and again, each time accumulating lucidity,

until at last I was floating high up near the ceiling looking down  
on the two souls clasped on the bed  
with their mortal boundaries

visible around them like lines on a map.  
I saw the lines harden. ('Whacher'. "The Glass Essay". 12)

La narradora cobra lucidez durante el momento erótico en el que la experiencia erótica se convierte en pérdida degradante; la narradora se da cuenta de las líneas que la delimitan y separan de su amado. El conocimiento que viene de la experiencia y en consecuencia del recuerdo de la experiencia es que el deseo divide. Carson identifica en *Eros the Bittersweet* que el *eros* delimita al amante del amado, enfatizando que en el momento que uno cree disolver cualquier separación entre uno y el amado esa imposibilidad se vuelve manifiesta. Cuando la narradora dice "I saw the lines harden" ('Whacher'. "The Glass Essay". 12),

percibe la distancia irremontable entre ella y Law a través de una puesta en escena del verdadero significado del *eros*.

Muchos son los ejemplos en "The Glass Essay" que retratan cómo desde el duelo, la narradora comienza a percibir su historia y su realidad más claramente. A partir de la retrospectiva del acto erótico se transforma la concepción que tenía la narradora sobre el amor. El acto erótico se convierte en una metonimia del *eros*, mostrando los límites que dividen a los cuerpos entre sí. Esta barrera que existe entre ellos confirma la falta de "unidad" y, por ende, la carencia particular del *eros*. En este sentido también cambian gradualmente sus hábitos y sus representaciones del amor.<sup>10</sup> Hay también en esta experiencia una escisión del cuerpo y la mente que inaugura el duelo al pasar de la sensación de completud a la desintegración. Primero se rompe el corazón, luego se divide la psique.

## 1.2 El enojo producto del conocimiento erótico

Durante el trabajo de duelo, la narradora se percata de la naturaleza dual del deseo, creador tanto de placer como de sufrimiento. Aunque nuestro interés recae sobre la segunda cualidad, los dos estados se encuentran en los extremos de un mismo espectro. El sufrimiento ocasionado por el deseo del objeto amoroso atraviesa por el enojo. Éste es una transformación de la tristeza que aún pertenece al proceso del trabajo de duelo. La transformación se plasma en el léxico de la narradora:

To see the love between Law and me  
turn into two animals gnawing and craving through one another  
towards some other hunger was terrible.

Perhaps this is what people mean by original sin, I thought.  
But what could be prior to it?  
What is prior?

---

<sup>10</sup> "There is something pure and indubitable about the notion that eros is lack. Moreover, it is a notion that, once adopted, has a powerful effect on one's habits and representations of love." (*Eros the Bittersweet* 12).

What is love?

My questions were not original.

Nor did I answer me. ('Liberty'. "The Glass Essay". 17)

La metáfora inicial da cuenta de la transformación del deseo en enojo. El amor se convierte en "two animals gnawing and craving through one another/towards some other hunger was terrible" ('Whacher'. "The Glass Essay". 12). La imagen de dos animales atormentándose y ansiándose mutuamente, es una excelente representación del *eros* que Carson caracteriza como un tipo de hambre salvaje y feroz. Como el animal en el que se convierte en el acto erótico, "when I found myself/thrusting my little burning red backside like a baboon" ('Whacher'. "The Glass Essay". 12), la referencia a los animales apela al salvajismo y a la irracionalidad que acompaña al deseo. En este sentido, Simone Weil, una metafísica francesa a quien Anne Carson retoma en *Decreation* (2011), uno de sus libros más recientes, dice que:

All our desires are contradictory, like the desire for food. I want the person I love to love me. If, however, he is totally devoted to me, he does not exist, and I cease to love him. And as long as he is not totally devoted to me he does not love me enough. Hunger and repletion. (146)<sup>11</sup>

Weil remite a una analogía recurrente en la literatura para retratar el deseo como una especie de hambre, además de reiterar la contradicción o la paradoja intrínseca del *eros*. Aquí, el deseo consiste en una oscilación entre el hambre y la saciedad: si uno tiene el amor que desea, uno deja de tener hambre por ese objeto. Esto último se contrapone con el hecho que uno siempre quiere lo que no tiene, lo ausente. El deseo, una vez más, predica su existencia en la carencia. Pero también es precultural, en el sentido de que se asocia con la dimensión biológica del humano.

---

<sup>11</sup> Simone Weil, 146

Por lo anterior, cabe resaltar que la transformación que sufre el amor a ojos de la narradora no es particular a su situación con Law sino que ocurre en términos epistemológicos. En un primer momento el esfuerzo por entender el *eros* surge empíricamente, a partir de su propia experiencia. No obstante, dentro del reconocimiento económico del dolor producido por la transformación del amor, el asunto se vuelve parte de una búsqueda por un conocimiento trascendental. Las preguntas que formula la narradora no se enfocan en su relación, sino en el amor como algo universal. El trabajo de duelo la obliga a reconfigurar el sentido de las cosas pieza por pieza, como dice Freud; tiene que resignificar incluso su concepto del amor a partir de la revaloración de su experiencia.

La narración sigue el proceso de duelo. En este ejemplo, el adverbio de tiempo "now" marca el paso de la tristeza al enojo: "It is generally anger dreams that occupy my nights now. /This is not uncommon after loss of love—" ('Hot'. "The Glass Essay". 27). No es coincidencia que hable sobre lo común con su equivalente por litote "not uncommon". En las primeras partes del poema, la narradora ya había recurrido a ésta figura: "When Law left I felt so bad I thought I would die./ This is not uncommon" ('Whacher'. "The Glass Essay". 8). Ahora, la repetición "not uncommon" busca dar circularidad al proceso, al igual que reforzar la experiencia amarga a partir del sufrimiento erótico como algo universal.

Por otro lado, es de notarse que tampoco es coincidencia que el enojo se ponga de manifiesto en la sección del poema titulada "Hot":

I am interested in anger

...

Anger travels through me, pushes aside everything else in my heart  
pouring up the vents.

Every night I wake up to this anger

...

I want justice. Slam.

I want an explanation. Slam.

I want to curse the false friend who said I love you forever. Slam. ('Hot'. "The Glass

Essay". 29)

Como parte del proceso de darle un carácter epistémico a la exploración de sus sentimientos, la narradora generaliza el proceso de duelo al recurrir a Brontë como referencia y así respaldar su enojo.

Emily Brontë was good at cursing.  
 Falsity and bad love and the deadly pain of alteration are constant topics in her verse.  
 Well, thou hast paid me back my love!  
 But if there be a God above  
 Whose arm is strong, whose word is true,  
 This hell shall wring thy spirit too! ('Hot'. "The Glass Essay". 29)

Emily Brontë, la escritora, parece respaldar el tipo de escritura cuya temática gira en torno al enojo producto del deseo. Brontë aquí, se dirige a un "thou" y denuncia su falsedad y mal amor. La conjunción "But" reforzada por la conjunción condicional "if" expresa que, si Dios existe, el amante recibirá su castigo. La condición se convierte en una amenaza y configura el enojo en la lírica de Brontë. Este fragmento tiene dos funciones: expresar los sentimientos de la narradora y volver a Brontë para identificarse con ella como lectora, crítica y mujer. Las dos conciencias se vuelven una.

Bajo esta línea, la narradora consolida su nueva percepción del amor al usar a Emily Brontë como vehículo para ejemplificar lo anterior. Debido a la crueldad que emana de su poesía, la narradora considera que Brontë, al igual que ella, se percató de la dualidad del *eros*: "Someone like Emily Brontë/.../had cruelty drifted up in all the cracks of her like spring snow" ('Kitchen'. "The Glass Essay". 13).

Pero el enojo de Emily Brontë no es solamente un excelente recurso de expresión para la narradora, sino que, en su faceta de crítica literaria, éste la inquieta:

Her anger is a puzzle.  
 It raises many questions in me,  
 to see love treated with such cold and knowing contempt

by someone who rarely left home  
 "except to go to church or take a walk on the hills"  
 (Charlotte tells us) and who

had no more intercourse with Haworth folk  
 than "a nun has  
 of the country people who sometimes pass her convent gates." ('Hot'. "The Glass  
 Essay". 29-30).

La narradora, en un acto que se asemeja mucho al desplazamiento, observa en Emily la transformación del *eros*. La incredulidad que manifiesta parece irónica, puesto que se pregunta (retóricamente) cómo es que alguien que supuestamente nunca salió de casa pudo haber experimentado un amor así, para después representar al amor de manera tan fría y condescendiente. "What did Emily know of lover's lies or cursive human faith?" ('Hot'. "The Glass Essay". 30). La ironía permea sus preguntas, puesto que parecen apelar a la retórica de muchos críticos literarios que se han encargado de aseverar que las mujeres sólo pueden escribir a partir de la experiencia propia.

Carson, a través de las preguntas de la narradora, cuestiona la figura autoral producida por Charlotte Brontë, los biógrafos y el consenso general. Esto es porque la manera en la que se lee a Brontë ha sido afectada por la sociedad, los editores y los publicistas encargados de producir una imagen de Emily Brontë como mujer, escritora y poeta. Carson ridiculiza esta imagen crítica en el siguiente fragmento:

Among her biographers

is one who conjectures she bore or aborted a child  
 during her six-months stay in Halifax,  
 but there is no evidence at all for such an event

and the more general consensus is that Emily did not touch a man in her 31 years.  
 Banal sexism aside ('Hot'. "The Glass Essay". 30)

Carson pone fin a la especulación sobre Emily Brontë diciendo "Banal sexism aside" puesto que, en efecto, lo que haya o no haya hecho Emily Brontë en su vida, no tiene relevancia

alguna para admirar, leer o apreciar su obra, especialmente cuando esa especulación gira en torno a una retórica sexista encargada de categorizar a la mujer en el desafortunado espectro de mujer pública o santa.

La poesía de Brontë, no obstante, sirve como evidencia para demostrar que a través de la escritura registró un sentimiento paralelo al de la narradora. Un reclamo, la invocación a la justicia parecen ser características de la desilusión tornada enojo causada por un mentiroso que falló en su amor. No obstante, la narradora considera la posibilidad de leer *Wuthering Heights* como un acto literario de venganza, de modo que el enojo deja de ser producto del desasosiego amoroso y encuentra su raíz en el sexismo, la desigualdad de género y falta de oportunidades y equidad que sufrió Emily Brontë:

I find myself tempted  
to read *Wuthering Heights* as one thick stacked act of revenge  
for all that life withheld from Emily. ('Hot'. "The Glass Essay". 30)

Sin embargo, sabe que eso sería demeritar a Emily como poeta: "But the poetry shows traces of a deeper explanation" ('Hot'. "The Glass Essay". 30). La narradora juega con esta posibilidad al proponer que la fuente o el origen de la escritura proviene de una venganza personal: "As if anger could be a kind of vocation for some women /It is a chilly thought" ('Hot'. "The Glass Essay". 30). Asimismo, la narradora reivindica su propia historia, su narración del duelo y hasta su escritura: "The vocation of anger is not mine. / I know my source". Su fuente es el deseo, el amor y, en su defecto, también la ausencia de éste: "It is stunning, it is a moment like no other/ when one's lover comes in and says I do not love you anymore" ('Hot'. "The Glass Essay". 31).

El desamor da pie a que la narradora pierda fe también en Dios, y se pregunte "Where does unbelief begin?" ('Hot'. "The Glass Essay". 31). La falta de fe diferencia a la narradora de Emily Brontë, quien nunca pierde la suya. En el siguiente capítulo, podremos tender un

punto entre Brontë y la narradora a partir de sus diferencias y similitudes. Todas las actividades que puede mediar el cristal-espejo-hielo evocado por la palabra “glass” que da título al poema como la fe de cada una, la identificación lectora-autora, el reflejo y la proyección.

## Capítulo II Glass: proyección, hielo, sufrimiento

### 2.1 “Glass”

Desde su primera mención en el título, la polisemia de los términos “glass” y “essay” configuran un juego de palabras, dando pie a una multiplicidad de posibilidades interpretativas. En este capítulo consideraré la relevancia de la palabra “glass”— sus usos y efectos— con relación al tema del duelo y la presencia de la figura de Emily Brontë. Este análisis sienta las bases para explicar el espacio que alberga la relación intertextual entre Brontë y la narradora. Tomaré los distintos significados y las connotaciones semánticas de “glass” y “essay” para explicar cómo crean las condiciones para poner de manifiesto el sufrimiento, la identificación y la proyección. De igual manera, estas palabras conducen a la visualización de aspectos inherentes al trabajo de duelo, complementando de este modo, la representación del mismo en el poema.

De manera formal y muy concisa, Paula Melton medita en torno a la etimología de palabras que componen el título “The Glass Essay” y articula que: “ ‘Essay’ in the poem ‘The Glass Essay’ designates not autobiography but effort” (179). Melton identifica la raíz latina, francesa y griega de “essay”, cuyo significado es “un intento” (179). Por otro lado, también identifica que en francés “essai” quiere decir “proceso” (“trial” en inglés). En este sentido, debemos entender que la palabra “essay” lejos de tomar como arquetipo el ensayo inaugurado por Montaigne como una reflexión autobiográfica, desempeña una doble función en el título: anuncia el posible género del texto al hacer alusión al concepto de “ensayo lírico” y simultáneamente visibiliza el contenido del mismo, es decir, el proceso de duelo.

En cuanto a la segunda palabra, Melton explica que: “‘Glass’ describes not clarity but circuitousness: distracted reflections deflect the speaker from love and her ex love,

Law” (179). Las definiciones que propone Melton conducen a una reflexión incisiva puesto que al combinar la noción de esfuerzo con la de proceso “The Glass Essay” se consolida como un registro escrito del esfuerzo que conlleva realizar un trabajo de duelo. El registro en sí mismo es evidencia de supervivencia y de conclusión del trabajo de duelo.

Con esto en mente, miremos las posibilidades interpretativas de la palabra “glass”. Las connotaciones de la palabra son variadas y a pesar de sus variaciones todas convergen en un punto relacionado con la visión o la percepción: “Glass” significa cristal, lente, espejo, contenedor o superficie por la cual se mira algo. Esta palabra puede usarse como un sustantivo o verbo. Su modalidad de sustantivo tiene los siguientes significados: contenedor de cristal (copa o vaso), material transparente, lupa, lente, cristal, vidrio o espejo. Como verbo, “glass” requiere de un objeto. La expresión *glassed in* indica aventanar o acristalar algo, cubrir o rodearlo con cristal; *glass*, mirar a través de binoculares, en referencia a la caza); o la acción de reflejarse en el espejo.<sup>12</sup> En francés, la palabra “*glace*”, fonéticamente igual a “*glass*”, significa “hielo”, “espejo” y “helado”.<sup>13</sup>

Ian Rae reflexiona sobre la importancia de esta palabra en “Verglas: Narrative Technique in Anne Carson’s ‘The Glass Essay’”, donde resalta los múltiples sentidos de la palabra “glass” en inglés y de su homófono francés, *glace*. Propone una lectura de “The Glass Essay” desde el *leitmotif verglas*, una palabra compuesta en francés cuya traducción literal en inglés puede ser “glass-ice”, “silver thaw” y, en español, verglás: una capa o superficie de hielo. Rae analiza el juego de la palabra en inglés y en francés para explicar que este *leitmotif* aclara mediante un procedimiento circular debido a que cada variación de “glass” “is like a

---

<sup>12</sup> “glass”. *Oxford Dictionaries* [http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/glass](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/glass)

<sup>13</sup> La importancia de considerar la polivalencia de las palabras del título también en francés se debe a la conciencia bilingüe de Carson. Como canadiense, el catalizador de estas palabras es auditivo, surge de la similitud en las palabras al momento de pronunciarse.

lens magnifying the significance of the preceding and succeeding variations” (Rae 165). Rae y Melton coinciden sobre el sentido circular y la cohesión lograda por los *leitmotifs* en “The Glass Essay”.

Carson decide manejar el sentido del poema no de manera lineal ni lógica, sino circular, con el propósito de imitar el trabajo de la conciencia para reestructurar los recuerdos y sobrevivir la pérdida. La forma fragmentaria de “The Glass Essay” en conjunción con los distintos significados evocados por el *leitmotif* “glass” buscan reproducir el proceso del trabajo de duelo expresado desde la conciencia. Por ejemplo: “A great icicle formed on the railing of my balcony/ so I drew up close to the window and tried peering through the icicle,/ hoping to trick myself into some interior vision” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 37). Aquí aparece un derivado de “glass” como hielo: “icicle”. Con un tono irónico, la narradora quiere propiciar un viaje introspectivo al usar un pedazo de hielo como dispositivo para engañar a la percepción. En este sentido, el cristal implica distorsión.

Por otro lado, también está el valor de “glass” como espejo, lo que implica reflejo y proyección. En “I”, la primera sección del poema, la narradora se ve a sí misma en el espejo mientras se limpia el rostro de las lágrimas que le escurren por la cara: “My face in the bathroom mirror/ has white streaks down it” (“I”. “The Glass Essay”. 1). La escena del espejo refleja la imagen de narradora, pero no es del todo objetiva. La descripción narrativa y el enfoque son resultado de la percepción visual. El cuadro de enfoque confirma la inestabilidad psíquica de la narradora. De hecho, no queda claro cuál es la cara que enjuaga: ¿la suya o la del espejo? Esta es la primera aparición de la narradora y su “yo” se visibiliza a partir de una imagen reflejada. La variación de “glass” como espejo es fundamental para que pueda haber reflejo y/o proyección.

La variación semántica del espejo abre la puerta para considerar la figura de Emily

Brontë como una proyección, de manera que se convierta en una doble de la narradora, “I feel I am turning into Emily Brontë” (‘I’. “The Glass Essay”. 1). La proyección puede ser entendida como la actividad que permite hacer visible una imagen velada o desconocida. Por otro lado, el psicoanálisis ofrece una serie de definiciones del término "proyección"; en una de ellas se establece lo siguiente:

The subject identifies himself with other people or, conversely, he identifies people, animate or inanimate beings with himself. It is thus commonly asserted that the novel-reader projects himself on to a particular hero —or in the obverse sense— that La Fontaine, for example, projected anthropomorphic feelings or reasoning into animals. (Pontalis y LaPlanche 350-351)

Esta definición aborda un aspecto de particular interés: la relación de identificación que establece el lector de una novela con los personajes (o héroe) de la misma. En “The Glass Essay” la narradora hace explícita su identificación con algunos personajes de *Wuthering Heights*. La relación intertextual entre “The Glass Essay” y *Wuthering Heights* ocurre como una proyección no sólo a partir de la identificación de la narradora con uno de los personajes, sino que también con la autora misma, Emily Brontë.

La narradora se identifica con Heathcliff, el personaje principal de la novela de Emily Brontë porque como él, ella sufre por un amor perdido:

I was downstairs reading the part in *Wuthering Heights*  
where Heathcliff clings at the lattice in the storm sobbing  
“Come in! Come in” to the ghost of his heart’s darling,

I fell on my knees on the rush and sobbed too (‘Three’. “The Glass Essay”. 4)

No obstante, el término “proyección” posee otras acepciones:

- a. ....it designates a point-by-point correspondence between a figure in space and a figure in a plane.
- b. A second use of the word derives from the above but specifically

implies a movement from centre to periphery. (Pontalis y LaPlanche 350)

Esta proyección se relaciona con el movimiento. En “The Glass Essay” el viaje psíquico y físico implícito en el trabajo de duelo es una proyección que se manifiesta como un trayecto, un recorrido del centro a la periferia, como ilustra el hecho de que la madre viva en el páramo (*the moors*), similar al lugar donde se sitúa *Wuthering Heights*, la novela de Brontë: “My mother’s kitchen is dark and small but out the window/ there is a moor paralyzed with ice” (‘Three’. “The Glass Essay”. 2).

En otra instancia está el homónimo de “glass” en francés, *glace*, cuyo significado puede ser hielo, helado o espejo. Carson utiliza las variaciones de *glace* para elaborar metáforas relacionadas con el frío y el hielo para hablar del sufrimiento. Por ejemplo, la narradora recuerda una conversación telefónica entre ella y su padre, quien sufre de Alzheimer. Su padre no reconoce la voz de su hija: “and it came to me like a slow avalanche/ that he had no idea who he was talking to...there was a long pause while snow covered us both” (‘Hero’. “The Glass Essay”. 24-25). Por un lado, la narradora se da cuenta de las pérdidas de su padre, desprovisto de recuerdos, de sentido y de su familia. Por otro lado, ella también se ve desprovista de su padre debido a las pérdidas que aquejan a éste. La avalancha lenta es un oxímoron que pervierte el sentido original de la imagen, pues la palabra implica velocidad, con el objetivo de desajustar la realidad de la narradora y la de la lectora. La efectividad de esta figura retórica recae en el simbolismo que envuelve a la imagen de la nieve. La velocidad de la avalancha corresponde al dolor de comprender el hecho que su padre no reconozca su voz: la equidad de ambos en la pérdida. La nieve cubre a vivos y a muertos, a dementes y a cuerdos, a todos por igual. Su simbolismo cobra peso cuando la narradora dice que la nieve cubre a los dos por igual, pues iguala el dolor que ambos comparten, consciente o inconscientemente, y los sitúa dentro del mismo espacio de silencio y

desasosiego. La atmósfera de frío vuelve a configurar un espacio de dolor.

En una línea de pensamiento similar, Ian Rae observa que la relación entre homófonos no sólo enfatiza una analogía clásica, sino que hace hincapié en el vínculo entre el sufrimiento producido por el *eros* y el hielo presente en el poema. Tomar el hielo como sufrimiento es una analogía recurrente en la literatura pero, ¿de qué manera explota Carson esta analogía? En el ya mencionado *Eros the Bittersweet*, el capítulo “Ice Pleasure” resuena con “The Glass Essay”. En este capítulo Carson analiza un fragmento de la sátira de Sófocles *Los amantes de Aquiles*:

This disease is an evil bound upon the day.  
 Here's a comparison—not bad, I think:  
 when ice gleams in the open air,  
 children grab.  
 Ice-crystal in the hands is  
 At first a pleasure quite novel.  
 But there comes a point—  
 You can't put the melting mass down,  
 You can't keep holding it.  
 Desire is like that.  
 Pulling the lover to act and not to act, again and again, pulling.  
 (fr. 149 Radt) *The Lover's of Achilles* de Sófocles (*Eros the Bittersweet* 112)

Sófocles hace uso de la analogía para retratar las posibilidades del deseo: acción y parálisis. Describe el proceso mediante el cual el hielo pasa de producir placer a producir sufrimiento. La dualidad del hielo habilita la analogía con el deseo, puesto que uno puede identificarla incluso empíricamente. Pero, ¿cómo pasa el hielo de ser placentero a ser extremadamente doloroso? Carson argumenta que el tiempo es lo que marca la diferencia: “At the center is a cold, original pleasure. Around the center move circles of time, different kinds of time, different dilemmas set by time” (*Eros the Bittersweet* 112).

Con esta cita, la autora puntualiza que el tiempo pervierte el placer inicial. El inexorable tiempo siempre se acompaña de movimiento, de una *anti-stasis* que abre camino

para la diferencia, para un cambio de estado emocional de placer a dolor, de hielo a deshielo; incluso las estaciones están sujetas al paso del tiempo. Entonces, las imágenes de hielo y frío evocadas por “*glace*”, además de tener un fuerte eco en el poema, pertenecen a un tiempo específico no eterno y simbolizan el cambio al retratar el paso del tiempo. De hecho, parte del proceso de duelo de la narradora es su transición emocional de tristeza a enojo a frialdad. Ésta última es el sentimiento que necesita para deslindarse del objeto de su deseo. En su autoconciencia característica, la narradora dice haber observado su paso “from love to anger to this cold marrow,/ from fire to shelter to fire” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 35).

## 2.2 El páramo congelado

El espacio en el que se desarrolla la narrativa es similar al espacio en el que se desarrolla la novela de Emily Brontë, *Wuthering Heights*. El clima, la presencia del páramo, la lejanía del sitio son elementos que en conjunto imitan el efecto atmosférico del lugar Wuthering Heights.

En las propias palabras de Emily Brontë, la descripción del espacio es la siguiente:

Wuthering Heights is the name of Mr. Heathcliff’s dwelling, ‘Wuthering’ being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there, at all times, indeed: one may guess the power of the north wind, blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun.

(Brontë 4)

Con la descripción de Brontë, la similitud del espacio es inequívoca. La atmósfera está determinada por el clima. El lenguaje, el tono e incluso símbolos como el viento, están presentes. El poder del viento del norte es un factor atmosférico que puede interpretarse como precursor del cambio. Wuthering Heights es igual a *the moors* de “The Glass Essay”, situando

el poema figuradamente en el plano literario de la novela de Brontë, el páramo. Éste es el espacio compartido en el que se duplica o proyecta una atmósfera melancólica y lúgubre, evocativa del trabajo de duelo.

Además de los viajes físicos y psíquicos, la narradora emprende un doble sentido de la *peripateia*.<sup>14</sup> El poema es peripatético. Es decir, en sus caminatas por el páramo, la narradora llega a entender o cuestionar el amor, la relación entre Emily Brontë y su propia relación con Law: “I am thinking as I stride over the moor” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 7). El pensar y el caminar se convierten en una sola actividad. Ahora bien, sus caminatas no sólo detonan reflexiones sobre la libertad o el encarcelamiento, sino que sus estados anímico, psíquico y físico triangulan el sentido. Las descripciones del exterior siempre van de la mano de su estado anímico y físico, y sus cambios son directamente proporcionales. Cuando llega a casa de su madre, apenas al inicio de su trabajo de duelo, la descripción del exterior es la siguiente: “There is the moor, paralyzed with ice” (‘Three’. “The Glass Essay”. 2). La parálisis helada del páramo es idéntica a la que aqueja a un corazón roto. Al avanzar en el proceso de trabajo de duelo, el hielo empieza a descongelarse, de la mano de una transformación emocional:

At the middle of the moor

where the ground goes down into a depression

The ice has begun to unclench (‘Three’. “The Glass Essay”. 3)

El trabajo de duelo lleva a la narradora a experimentar diferentes estadios emocionales que, a su vez, condicionan su relación con el exterior: “Crops of ice are changing to mud all around me/ as I push on across the moor” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 7). El hielo aquí es

---

<sup>14</sup> Este término se refiere a su sentido original, es decir, que alude a las caminatas filosóficas que tenían Aristóteles y sus discípulos en las cuales llegaban a reflexiones filosóficas muy profundas mientras caminaban. Establezco que el poema es peripatético debido a que la narradora del poema da largas caminatas por el páramo y es precisamente durante estas caminatas cuando adquiere lucidez filosófica y reflexiona sobre conceptos y definiciones que constituyen su ontología. En este sentido, la narradora hereda la lógica aristotélica cuya base estaba en el caminar y el filosofar.

opacidad, simbólicamente opuesto a la transparencia y claridad del cristal. Más adelante describe que en el agua congelada del pantano, “Bits of gold weed/ have etched themselves on the underside like messages” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 33). Seguido de estas líneas, Carson introduce un poema de Brontë, “I’ll come when thou are saddest..”, e inmediatamente la narradora dice: “Very hard to read, the messages that pass/between Thou and Emily” (33). Lo ininteligible de los mensajes, por su alto contenido religioso, escapa al entendimiento de la narradora. Para representar la incapacidad de entender y leer esas líneas, Carson utiliza el *leitmotif* del hielo. A continuación expondré otra de las posibles variaciones de la palabra “glass” como *leitmotif*, la del cristal.

### **2.3 Los espacios del duelo: El cristal**

En casa de su madre la narradora se siente atrapada en una atmósfera de cristal, la de la melancolía: “It is as if we have all been lowered into an atmosphere of glass. / Now and then a remark trails through the glass” (‘Three’. “The Glass Essay”. 2). El cristal, en apariencia, ostenta la cualidad de ser transparente y remite por tanto a la claridad. Sin embargo, su materialidad —al igual que la del hielo— impide la integridad de las experiencias sensoriales porque interpone una barrera entre los sentidos y el entorno. A pesar de la transparencia del cristal, su sola existencia —presencia física o metafórica— representa un obstáculo: ofusca los sentidos y entorpece la percepción. Este distanciamiento sensorial también está presente en el ánimo de la narradora.

El cristal, entonces, se convierte en una barrera metafórica que separa a la narradora emocional y psíquicamente del mundo exterior. Su percepción está filtrada por ese cristal; en ocasiones puede percatarse de lo que pasa a su alrededor. La incapacidad de recibir la información que perciben sus sentidos se debe a que toda su energía, su libido, sigue puesta en Law. La atmósfera de cristal es un tropo recurrente en las narrativas de duelo, melancolía

en depresión como en la novela autobiográfica *The Bell Jar* de Sylvia Plath.<sup>15</sup>

Tanto en las imágenes que usa Plath como en las de Carson, el cristal tiene un doble propósito: aislar y contener. En el ejemplo anterior, el cristal divide a la persona del exterior. Además de representar una barrera física, el cristal adopta la función de contenedor. Estar contenida dentro del cristal es un estar muerta en vida, ya que imposibilita el contacto con la realidad. Asimismo, esta descripción es indicio de retraimiento, una dimensión importante del duelo relacionado con la pérdida del objeto, pero también se puede relacionar con lo que Kristeva describe como una modificación de las relaciones significantes. Esta modificación también incide en la percepción del tiempo, que experimenta con cierto desfase.

El *leitmotif* del cristal ayuda a expresar el trabajo / proceso de duelo. Por otra parte, el estar contenida dentro de una atmósfera de cristal tiene el efecto inmediato de distorsionar la realidad. Esto se debe a que el cristal, como un lente, es un intermediario entre los sentidos y la realidad. De este modo, la atmósfera de cristal determina el tono nostálgico y melancólico del poema mientras que la percepción de la realidad distorsionada por el cristal representa la percepción nublada a causa del duelo.

#### **2.4 La percepción de sí: *el alma al desnudo***

La narradora busca tener claridad mental. A diferencia de la opacidad evocada por la imagen del hielo, o la del cristal como una barrera, otra de las variaciones de “glass” implica transparencia. Bajo el cristal de un lente, de una lupa, el “glass” es un instrumento auxiliar

---

<sup>15</sup> En *The Bell Jar* la narradora (quien sufre de depresión) verbaliza su percepción de la realidad por medio de la metáfora de la campana de cristal: “To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is a bad dream” (Plath 230). La percepción dentro del contenedor de cristal es similar al “atmosphere of glass” de “The Glass Essay”. Sin embargo, Plath hace uso de un lenguaje altamente poético para describir la distancia que percibe la protagonista entre ella y el mundo exterior: “Wherever I sat—on the deck of ship or at a street café in Paris or Bangkok—I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air” (Plath 230). La imagen que Plath construye es extremadamente fuerte; la campana de cristal contiene el humor (aire melancólico) en que se “cocina” la protagonista de la novela. No hay escapatoria, ni otro aire que respirar más que el que emite su propio ser melancólico. La metáfora condensa el sufrimiento y la melancolía en un espacio delimitado por el cristal.

para modificar la percepción. Por ahora, nuestro enfoque será el de la claridad y la transparencia que acompaña esta variación del cristal, en relación con la claridad mental que busca la narradora: “I wish I could carry this clarity with me” (‘Hero’. “The Glass Essay”. 24). Las visiones que tiene la narradora, conocidas como *Nudes*, son un intento por reconciliar la imposibilidad de hablar del sufrimiento y el imperativo de verbalizarlo. “I want to speak more clearly./ Perhaps the Nudes are the best way” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 35).

El trabajo de duelo exige que la narradora tome medidas para dejar de sufrir: medita, lee, camina por el páramo. La práctica de la meditación tiene como consecuencia una claridad perceptiva que provoca a la narradora un total de trece visiones, a las que decide nombrar colectivamente como *Nudes* o “Desnudos”. La descripción de cada *Nude* refleja un aspecto profundamente íntimo y personal sobre la relación tripartita entre el cuerpo, el alma y el sufrimiento de la narradora: “Gradually I understood that these were naked glimpses of my soul/ I called them Nudes” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 9). Los *Nudes*, en tanto imágenes y visiones producto de la percepción de la narradora, serán analizados como aristas del sufrimiento ocasionado por el trabajo de duelo.

En *Ways of Seeing* (1972), John Berger habla sobre la relación que existe entre lo que vemos y la realidad en la que vivimos. Berger parte de la premisa de que la observación antecede a las palabras, señala que la manera en la que vemos el mundo es directamente afectada por nuestros conocimientos o creencias (8). Berger explica que toda imagen encarna una forma de ver el mundo: “Every image embodies a way of seeing...yet although every image embodies a way of seeing, our perception or appreciation of an image depends also upon our own way of seeing” (Berger 10). Las imágenes que vemos están delimitadas, consciente o inconscientemente, por el observador, por la clase social, el lugar, el tiempo y el género al que pertenece. Concebir el-mundo-tal-cual es, o *the-world-as-it-is*, es algo que va

más allá de la objetividad de los hechos porque el mundo percibido está filtrado por una conciencia (Berger 11).

John Berger explica que la tradición de pintar desnudos femeninos tiene implicaciones específicas en la mujer como sujeto del desnudo; hay un otro que observa a la mujer desnuda, un espectador. Berger explica: “She is not naked as she is. She is naked as the spectator sees her” (50). Kenneth Clark resalta la diferencia entre *nakedness* y *nudity* al establecer que estar encuerado significa estar desprovisto de ropa mientras que un desnudo es una forma de arte, ya que representa una forma de ver la realidad: “According to him, a nude is not the starting point of a painting, but a way of seeing which the painting achieves” (Berger 53). Un desnudo tiene una multiplicidad de medios y formas de expresión, ya sea la pintura, la fotografía, las poses e incluso los gestos. Sin embargo, el concepto de *nude*, de acuerdo con Berger, siempre tiene que ver con la convención y la autoridad de cierta tradición artística. Y a pesar del ambiente artístico en el que se inserta, el desnudo siempre está cargado de una sexualidad latente. La narradora define que aquello que ofrecen los *Nudes* son vistazos de su alma desnuda. Al decir que en las visiones había atisbos de su “naked soul”, su alma al desnudo, el término *naked* le quita la connotación del desnudo como algo artístico y/o para un otro, aunque la connotación sexual se mantiene “Nudes have a difficult sexual destiny” (“Thou”. “The Glass Essay”. 35). Ella es su única espectadora, hasta el momento en que las presenta a un otro adquieren el nombre de *Nudes*. Casi todos los *Nudes* consisten de una sola imagen, son ejercicios de écfrasis. Esto se debe, en parte, al lenguaje altamente poético utilizado en la descripción, cuyo efecto inmediato es una representación visual muy vívida de los desnudos. La imagen conjurada por cada una de las descripciones de los *Nudes* puede ser admirada como una obra de arte en sí misma.

Ahora, el denominar a las visiones “*desnudos*” no sólo remite a la connotación

estética arriba mencionada, sino que también indica una carencia, una vulnerabilidad. El desnudo sugiere la falta de protección, de resguardo. Si bien la desnudez es concebida como un estado “natural”, estar sin ropa activa un estado físico de vulnerabilidad, debido a que no hay protección o barrera que proteja al cuerpo de la intemperie, del frío, la mirada ajena o de cualquier peligro. En este caso, la desnudez es efectiva como metáfora para subrayar la fragilidad emocional en la que la narradora se encuentra.

En conjunto, las imágenes son representaciones de un tipo de dolor físico que puede ser fácilmente reconocido por un otro, a diferencia del dolor emocional. El dolor intrínseco a las imágenes al desnudo acerca a la narradora a mostrarse “tal cual es”. Ya vimos que de acuerdo con Berger, lo anterior es una imposibilidad; las descripciones de las visiones deben entenderse considerando su origen y la forma en la que se presentan. Los *Nudes* surgen durante el trabajo de duelo, después de la meditación. La protagonista atraviesa durante las visiones diferentes estados emocionales: tristeza, enojo, frialdad, y por último, ecuanimidad.

La voz poética describe los desnudos tras haber procesado, en una retrospectiva anterior al tiempo de la narración, la esencia de las visiones. La narradora extrae el significado de los desnudos a partir de un proceso de cognición gradual, señalado por el adverbio “gradually”. La fuerza de los *Nudes* reside en su doble función: las visiones se convierten en una forma de adquirir conocimiento y, al mismo tiempo, se consolidan como conocimiento en sí. Una vez más la percepción es central, estas descripciones son visualizaciones mentales producto de la meditación matutina. Al mismo tiempo, la descripción de las visiones refleja una distancia temporal; la retrospectiva que adquiere la narradora a partir de la narración reproduce el sufrimiento. La psicoanalista Dr. Haw le pregunta a la narradora,

When you see these horrible images why do you stay with them? Why keep watching?

Why not?

go away. I was amazed.

Go where? I said

This still seems to me a good question. ('Liberty'. "The Glass Essay. 18)

Aquí hay un regreso al tema de la economía del dolor. La narradora no ignora el sufrimiento que acompaña el recuerdo, pero darle un espacio es reconocer la existencia de una pérdida. Saber y reconocer que ese sentimiento existe es el paso necesario para poder transformarlo. La narradora insiste, "I am not a melodramatic person./ But soul is 'hewn in a wild workshop'" ('Whacher'. "The Glass Essay". 9). Para la narradora, el alma es algo que se *trabaja*. La pérdida y el dolor que conlleva deben ser aceptados porque son ineludibles. Prueba de ello es la pregunta retórica que se hace a sí misma, "Go where?", dado que sabe que no puede escapar de sus recuerdos ni de su pasado.

Otro aspecto que hay que resaltar es el lenguaje particular que se emplea en la descripción de las visiones, que hacen uso de un léxico directo y referencial, produciendo una ilusión de objetividad. Esta ilusión tiene que verse bajo la luz de su origen: la introspección y la subjetividad. Las deducciones que emanan de las descripciones de los *Nudes* son necesariamente un reflejo del estado emocional de la narradora. Este efecto se logra por el estado anímico en el que se producen. Cuando Freud se pregunta por la naturaleza del dolor, no logra entender por qué se debe sufrir tanto para conocerse a sí mismo o verse como realmente se es. Sin embargo, hay que reconocer que hay una progresión en los desnudos y que paulatinamente éstos dejan de ser tan crudos y violentos. Veamos el primer *Nude*:

Nude #1. Woman alone on a hill.

She stands into the wind.

It is a hard wind slanting from the north.

Long flaps and shreds of flesh rip off the woman's body and lift  
and blow away on the wind, leaving

an exposed column of nerve and blood and muscle

calling mutely through the lipless mouth. ('Whacher'. "The Glass Essay". 9)

En la primera visión aparece una mujer a solas en una colina. La visión encarna un sentido de movimiento provocado por el viento como motor cuya fuerza arranca al cuerpo de la mujer su carne. El viento es el responsable del sufrimiento, dejando únicamente “an exposed column of nerve and blood and muscle” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 9). La imagen del viento se contrapone a la firmeza e inmovilidad de la columna de la mujer que resiste ese sufrimiento. El sentido de movimiento se convierte así en uno de tensión de fuerzas y resistencia, el ser que poco a poco va desintegrándose a causa del viento. Este desnudo transgrede la estética tradicional del desnudo, pues la mujer es desprovista incluso de su propia piel. Lo que se queda al descubierto es aquello que le permite sentir: nervio, músculo, sangre. La mujer de la primera visión es una representación que la narradora hace de sí misma. El dolor físico que experimenta es paralelo a su dolor emocional. La narradora, después del abandono, se siente sola y desprovista incluso de la única protección natural del cuerpo: la piel.

El segundo *Nude* vuelve a figurar el sufrimiento emocional mediante una representación visual de dolor físico.

Nude #2. Woman caught in a cage of thorns.  
Big glistening brown thorns with black stains on them  
where she tilts this way and that

unable to stand upright (‘Liberty’. “The Glass Essay”. 17 )

En esta ocasión, la visión está protagonizada por una mujer atrapada en una jaula de espinas. Los elementos visuales que componen la imagen como las espinas, la jaula y los elementos temáticos evocados por la jaula como la falta de libertad, el aislamiento y confinamiento, etcétera, son *leitmotifs* de “The Glass Essay”. Por ejemplo, la narradora ya había identificado los mismos en la poesía de Emily Brontë. En este desnudo, la narradora también está martirizada, las espinas que la rodean hacen referencia a la corona de espinas de Cristo, el

mártir por excelencia.

Yet her poetry from beginning to end is concerned with prisons,  
vaults, cages, bars, curbs, bits, bolts, fetters,  
locked windows, narrow frames, aching walls. ('Whacher'. "The Glass Essay". 6)

La narradora se pregunta sobre la escritura de Brontë: "What was this cage, invisible to us,/  
which she felt herself to be confined in?" ('Whacher'. "The Glass Essay". 7). Carson aplica el principio de transferencia e incluso el de identificación a la segunda visión. Lo invisible se hace visible tras la recurrencia de los *leitmotifs*, y enfatiza el aspecto cíclico y aparentemente sin fin del sufrimiento.

Los desnudos #3 y #4 también están protagonizados por mujeres en alguna situación de precariedad.

Nude #3. Woman with a single great thorn implanted in her forehead.  
She grips it in both hands

endeavouring to wrench it out. ('Liberty'. "The Glass Essay". 17)

A pesar de la repetición y constancia de algunos elementos en las visiones, comienza a darse una progresión afectiva en ellas. Las mujeres dejan de ser pasivas ante el sufrimiento y de hecho, buscan contrarrestarlo. En la tercera visión, la mujer intenta arrancarse la espina de la cabeza. La cuarta es la de una mujer que busca deshacerse del cangrejo que tiene en lugar de una cabeza y la parte superior de su cuerpo, como si este sustituto reflejara una única actividad mental: el acto de recordar. El cangrejo y su caminar para atrás simbolizan la actividad mnémica como un retroceso y la intención de arrancarse la cabeza es la encarnación del propósito de olvidar el pasado, el deseo de situarse en el presente. De la primera visión a la doceava, la mujer deja de ser, gradualmente, el objeto de sufrimiento. La figura aparece en distintos escenarios: una colina, una jaula, en el espacio. La progresión en la relación del sujeto con el sufrimiento se consolida en el contraste entre la primera y la última visión: "very much like Nude #1./ And yet utterly different" ('Thou'. "The Glass Essay". 38).

[...]  
 I saw it was a human body  
 trying to stand against winds so terrible that the flesh was blowing off the bones  
 And there was no pain.  
 The wind  
  
 was cleansing the bones.  
 They stood forth silver and necessary.  
 It was not my body, not a woman's body, it was the body of us all.  
 It walked out of the light ('Thou'. "The Glass Essay". 38)

Al igual que en la primera visión, la narradora ve un cuerpo sobre una colina. Sin embargo, esta vez se trata de un cuerpo sin género y sin sexo, simplemente humano. El viento le vuelve a desgarrar la piel pero en esta ocasión no siente dolor, "There was no pain" (38). El viento deja de ser la fuente del sufrimiento y se convierte en la herramienta para la sanación: "The wind/was cleansing the bones" (38). La transformación del viento en un instrumento de purificación indica la transformación del sujeto sobre el cual ejerce su poder. Ahora, el hecho que el cuerpo no sea de una mujer, la narradora, y en cambio sea, "the body of us all" (38), es la visión más significativa no sólo por ser la última, sino que con esa despersonalización, la narradora desindividualiza su pérdida. La transformación que consolida el trabajo de duelo se pone de manifiesto en la concepción ontológica que tiene la narradora de sí en esta visión: deja de ser una mujer abandonada por su marido, anulando así la división sujeto-objeto presente al principio del poema. La narradora trasciende el sufrimiento ocasionado por la pérdida, adquiere un conocimiento más lúcido en cuanto a la esencia de sí, como parte de un todo. El trabajo de duelo en esta visión y en el poema, culmina con la transgresión del "yo" al aceptarse constituida de pérdidas, de carencias, como todos. Los *Nudes* son otra representación del proceso del trabajo de duelo y al mismo tiempo son parte del mismo.

En este capítulo tracé el papel tan significativo que juega la percepción en la representación de la transformación anímica de la narradora. Las variaciones de la palabra

“glass”, directamente relacionadas con la percepción, retratan las distintas etapas del duelo y al mismo tiempo configuran la proyección y el reflejo con Emily Brontë. “Glass” y sus variaciones reflejan aquello de lo que está constituida la vida de la narradora. En cuanto a la palabra “essay”, la importancia de su connotación gira en torno al ensayo (entendido como intento) puesto que la única manera de vivir es intentándolo. Se vive ensayando al igual que se ensaya viviendo. Si se toma el significado de ensayo literalmente, y la substitución de *glass* por vida, el título podría sugerir que “The Glass Essay” es un ensayo sobre la vida. En el siguiente capítulo, explicaré cómo la figura de Emily Brontë, a partir del duelo, se configura como fantasma al acechar la conciencia y percepción de la narradora.

### Capítulo III El caso de la figura (espectral) de Emily Brontë

We're dismal enough without conjuring up ghosts, and visions to perplex us.

Emily Brontë *Wuthering Heights*

Una obra maestra se mueve siempre, por definición, a la manera de un fantasma

Derrida *Espectros de Marx*

Ya hemos hablado de cómo, al relacionar aspectos de su propia experiencia con algunos escritos de Brontë, la narradora de “The Glass Essay” entreteje una relación intertextual con la figura de la escritora inglesa y su obra. Esta relación intertextual puede interpretarse como un proceso de proyección y transferencia con respecto a Brontë. Al mismo tiempo, hay que reconocer que revivir en “The Glass Essay” (un texto de 1995) al *corpus* literario y al espíritu de una escritora del siglo XIX es un “momento espectral”. Con revivir por medio de la intertextualidad me refiero a las citas de *Wuthering Heights*, a las del diario de Emily Brontë, a los comentarios de los biógrafos, a los extractos de poesía que se encuentran entretejidos en la narrativa del proceso de duelo de la narradora. Aunado a esto, los nombres propios que incluye por medio de la referencialidad son suficientes no sólo para evocar a Emily Brontë en el texto sino también para invocarla. Entonces, la figura autoral de Brontë, a través de la réplica de la atmósfera gótica y siniestra de *Wuthering Heights*, la referencialidad, la invocación y el duelo mismo se convierten en un espectro en “The Glass Essay”. En este sentido, es pertinente recordar el concepto de *daimon* del cual ya hablé al inicio.

El *daimon* de Brontë se manifiesta como la presencia fantasmal, incorpórea de Emily Brontë en el texto. La intertextualidad es una manera de consolidar la presencia de la ausente con sus propias líneas. Sin embargo, Brontë trasciende su *corpus* literario al asentarse en la conciencia de la narradora, en tanto que su duelo está permeado por las reflexiones que surgen en torno a la obra y existencia de su autora favorita. En la rutina, en las actividades mundanas de su día a día, Brontë está ahí: “I switch off the lamp and lie on my back// thinking about

Emily's cold young soul" ('Hot'. "The Glass Essay". 31). La relación de proyección lectora-autora sobrepasa la identificación para convertirse en una fuerza, en una energía que la acompaña al dormir y al despertar.

El trabajo de duelo en "The Glass Essay" cobra una dualidad perteneciente al concepto de trabajo mismo. A primera vista se puede reconocer que la orientación o el fin del proceso de la narradora es sobrevivir a la ausencia de Law, su expareja. No obstante, durante el proceso del trabajo de duelo, la narradora invierte parte de su energía libidinal no sólo en la reconstitución y liberación de su "yo", sino que también destina un tiempo considerable al análisis del sufrimiento de Emily Brontë y su liberación de éste. La narradora realiza un trabajo de duelo con una doble función: por un lado, transformar su propio dolor y sufrimiento y, por otro, transformar la relación que existe entre Emily Brontë y sus lectoras. Es decir, mientras la narradora trabaja su propia transformación, también transforma la manera en la que las lectoras se acercan e incluso leen a Emily Brontë. El duelo permite a la narradora enfrentar el sufrimiento a través de la narración y se convierte en el punto de anclaje para la relación intertextual con Emily Brontë.

El presente capítulo retoma la concepción de duelo que desarrolla Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1995) para identificar el aspecto del proceso que gira en torno a Emily Brontë y su configuración como fantasma en el poema. Asimismo, explico el aspecto testimonial de "The Glass Essay", pues concebirlo de tal modo permite "atrapar al fantasma" y entablar un diálogo con el espectro de Emily Brontë para impulsar una relectura de su obra y su herencia. Aclaro que únicamente retomaré la concepción derridiana de duelo para identificar la referencialidad en torno a Brontë como visibilidad de su espectralidad. No me apego en su totalidad a la teoría que desarrolla Derrida sobre el destino del espectro ni del fantasma, porque para él esta figura no es susceptible de atraparse, ni de exorcizarse debido a

que representa la presencia ausente, ontológicamente desestabilizadora de lo que no está aún o de lo que aún no es políticamente. Siempre estará el fantasma de Emily Brontë en el poema, pero en relación con la narradora, éste se exorciza. Es a causa del proceso de duelo, que la narradora logra disociarse del fantasma y en este sentido, liberarse también del sufrimiento amoroso.

Ahora bien, Derrida afirma que “el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos” (Derrida 23). Este tipo de duelo se da a la labor de identificación y localización de los muertos porque ésta es la única manera de dar cuenta de la aparición del espectro. Derrida afirma que el espectro trabaja en el sentido marxiano del término “trabajo”, porque tiene la posibilidad de transformar o ser transformado. No obstante, yo considero que el trabajo de duelo, cuyo proceso es el de localizar restos, identificarlos y, en consecuencia, hablar con los muertos, contiene en sí mismo la posibilidad de transformación.

La aparición del fantasma desajusta el tiempo. Sin embargo, la “re(aparición)” del fantasma encauza la necesidad de hacerle preguntas. Pero, ¿qué significa hablar con un fantasma? En primer lugar, significa que uno ha visto un espectro y que además hay un reconocimiento de éste en su forma fantasmal. En segundo lugar, implica saber que el fantasma tiene una cuenta que saldar o un pendiente que lo motiva a transgredir espacios, límites y tiempos. La evidencia de que algo anda mal o incluso que las cosas tomaron un rumbo indebido, que “the time is out of joint” (Shakespeare en Derrida 34), “comienza con [la espera] de la aparición del espectro” (Derrida 18).<sup>16</sup> La dislocación temporal tiene que ver con traer un segmento del pasado consigo y con la inminente aparición de ese pasado, por

---

<sup>16</sup> Derrida aclara que es la espera de la aparición del espectro porque es un (re)aparecido que está por venir. “todo comienza en la inminencia de una *re*-aparición, pero de la reaparición del espectro como aparición *por primera vez en la obra*” (Derrida 18). El fantasma sólo es reconocido porque ha aparecido previamente como un vivo.

ejemplo, la mención al nombre de Emily Brontë o el recuerdo del pasado amoroso de la narradora.

En tercer lugar, aparecen las responsabilidades que conlleva el diálogo con el espectro. No se puede omitir aquello que acecha. Uno puede deshacerse de un vivo (abandonarlo, distanciarse, incluso matarlo), pero jamás de un espectro. De hecho, el mismo Hamlet “maldice la suerte que le habría hecho nacer para reparar un tiempo que marcha de través” (Derrida 34). Saber que el tiempo está fuera de quicio, desarticulado, conlleva una responsabilidad: “No hay herencia sin llamada a la responsabilidad” dice Derrida (106). Si hemos de considerar a Carson heredera de Brontë, esto implica que está en deuda con el lenguaje, con la profesión, con el tema, o con algún aspecto de la creación de una de las figuras emblemáticas más fuertes de la literatura escrita por mujeres. Brontë es un fantasma compuesto de restos textuales, citas, biografías, opiniones, ficciones, poemas.

Desde Derrida reconocemos la necesidad de identificar y localizar la existencia del fantasma, dirigirnos a él y hablarle para que podamos comprender el motivo de su presencia. La comprensión de la aparición trae consigo una responsabilidad de hacer justicia, de reajustar esa dislocación temporal. Esto sólo podrá hacerse a partir de una inyunción entre dos temporalidades anacrónicas. El duelo en el ensayo nos permite hablar con el fantasma y de este modo vincular la tradición de la literatura inglesa escrita por mujeres en la época victoriana, específicamente a Emily Brontë, con Anne Carson, perteneciente a la literatura contemporánea, pero también nos permite releer a Brontë desde la lectura que promueve Carson con “The Glass Essay”. Además, nos obliga a familiarizarnos con una de las obras más representativas de la literatura gótica romántica y de la escritura femenina; la mera enunciación del nombre es suficiente para adentrarnos en el bagaje cultural, social y literario que conlleva.

Previo a proseguir este análisis, hay unas preguntas que debemos tener en mente: ¿Qué es significativo de Emily Brontë? ¿Por qué ella? ¿Por qué aparece como espectro? En 1847 Emily Brontë publica *Wuthering Heights* bajo el seudónimo de Ellis Bell. A través del *leitmotif*, la repetición, las metáforas y las alusiones directas e indirectas a *Wuthering Heights* Anne Carson invoca y revive temas que asocia con la obra de Brontë como la crueldad humana, las consecuencias de la pasión, la constante amenaza de que se manifieste el/un espectro y la posición de la mujer en la vida pública y privada. Ahora bien, centrándonos en aspectos más puntuales, tanto en *Wuthering Heights* como en “The Glass Essay”, la figura del espectro está siempre presente: por ejemplo, refiriéndose a Catherine Earnshaw, Brontë escribe: “...that her spirit has taken the post of ministering angel, and guards the fortunes of Wuthering Heights, even when her body is gone” (Brontë 13). El cuerpo físico no es necesario para determinar la presencia del espíritu. *Wuthering Heights* comienza con la narración en primera persona del primer narrador, Lockwood: “1801— I have just returned from a visit to my landlord—”. Esta primera línea nos remite a pensar que la novela es el diario de Lockwood. Todo lo que leemos en *Wuthering Heights* está presentado desde su perspectiva, que a su vez registra otros narradores como Nellie, los diarios de Catherine, etcétera. No obstante, antes de Lockwood, está Ellis Bell. En el análisis que realiza J. Hillis Miller de la novela, se argumenta que Ellis Bell es el nombre masculino que esconde la identidad de la escritora femenina pero, a su vez, es el nombre de un personaje del libro: un editor que encuentra el diario de Lockwood. Ellis Bell se encarga de distribuir las palabras, los sentimientos y las reflexiones de Lockwood a otros lectores. Miller explica que, “In doing this Ellis Bell effaces himself, but he is present as a ghostly necessity of the narrative behind Lockwood’s words” (Hillis Miller 378). Detrás de esta necesidad espectral, finalmente, está Brontë, “who the reader knows, actually wrote down those words, ‘1801—I have just

returned...’ at Haworth on some day probably in 1846. Brontë too, in however indirect fashion, is brought back to life in the act of reading” (378).

La propia novela de Emily Brontë, *Wuthering Heights*, revive a su creadora y la conjura como fantasma. Seguir hablando de Heathcliff y de Catherine Earnshaw significa seguir hablando de Emily Brontë; invocar a los espectros de los personajes es invocar al espectro primigenio, el de la autora. Ahora, la primera (re)aparición de Emily Brontë en “The Glass Essay” es la referencia a su nombre propio, que aparece como parte del título del libro *Las obras completas de Emily Brontë* y tiene un valor semántico por sí mismo. Brontë, el fantasma, encarna la corporalidad de los textos que ella misma creó.

I travel all day on trains and bring a lot of books  
 some for my mother, some for me  
 including *The Collected Works of Emily Brontë*.  
 This is my favourite author. (‘She’. “The Glass Essay”. 1)

Después de explicar que Emily Brontë es su autora favorita, la narradora enuncia algo, en apariencia contradictorio:

Also my main fear, which I mean to confront.  
 Whenever I visit my mother  
 I feel I am turning into Emily Brontë, (‘She’. “The Glass Essay”. 1)

¿De qué miedo habla? ¿Qué miedo tiene que confrontar? La proximidad del verbo *is* sugiere que Emily Brontë *es* la autora favorita de la narradora mientras que también *es* su miedo más grande. Se omite la conjunción aunque el adverbio *also* articula la conjunción de estas dos líneas. El objeto del sujeto de la frase, “Also, my main fear, which I mean to confront” tendría que ser Emily y el verbo que le antecede es la conjugación del verbo *ser* en tercera persona. La frase es perturbadora: la autora está muerta pero aun así representa una amenaza, o un miedo que la narradora desea confrontar. De este modo Emily Brontë comienza a consolidarse como una figura espectral.

La narradora realiza un trabajo de duelo para identificar los restos de este fantasma.

Dentro de la labor de localización también justifica el miedo que siente:

my lonely life around me like a moor,  
 my ungainly body stumping over the mud flats with a look of transformation  
 that dies when I come in the kitchen door.  
 What meat is it, Emily, we need? ('She'. "The Glass Essay". 2)

De acuerdo con lo anterior, el miedo radica en sentir que se convierte en su escritora favorita.

Y a pesar de esto, la narradora localiza que el miedo surge en una conjunción espacial y temporal específica: "Whenever I visit my mother" ('She'. "The Glass Essay". 1). Éste es un momento preciso, delimitado a cada visita que realiza a casa de su madre porque es justamente ahí cuando siente el miedo de una transformación inminente. Aquí el juego con la herencia y con la palabra "mother" me llevan a especular que existe en la narradora un reconocimiento consciente de Brontë como su madre literaria. Ya sea que la referencia sea a su madre biológica o la literaria, ambas representan el origen que dará paso a una transformación.

Centrándome en aspectos más formales del pasaje citado, el gerundio *turning* viene del verbo *turn*. Ese verbo, en apariencia tan insignificante o sencillo de entender, tiene una serie de acepciones por considerar:

move or cause to move in a circular direction; change or cause to change direction, aim, direct; pass around, perform, twist, fold or unfold, remake; set a print; bend back; change the position of one's body so that one is facing in a different direction; change from flood to ebb or vice versa; pass around; change in nature, state, form, or color; pass the age of time; make or become sour; make or become nauseated; send or put into a specified place or condition; go to help, advice, or information; shape; make a profit; an opportunity or obligation to do something that comes successively

to each of a number of people; a shock; a brief feeling or experience of illness; (*New American Oxford Dictionary*).

Las diferentes definiciones tienen en común un cambio de estado, una transformación. Además de la transformación de la narradora en Emily Brontë, ella misma sufre una transformación de carácter ontológico que se vislumbra en los *Nudes*.

La narradora da cuenta de una visible transformación al describir su cuerpo desgano, en aras de ser o haber sido poseído: “my ungainly body...with a look of transformation” (‘She’. “The Glass Essay”. 2). La transformación deja de ser visible cuando la narradora entra en la cocina; en ese momento ya encarnó completamente a Emily Brontë: “What meat is it, Emily, we need?” (‘She’. “The Glass Essay”. 2). Carson utiliza el enunciado interrogativo para hacer evidente que un interlocutor en la cocina seguramente la madre, acepta la transformación. No sólo eso, sino que interpela al fantasma de Emily Brontë (antes, su hija) para preguntarle qué tipo de carne necesitan o ¿será que la narradora escucha mal porque ya se concibe a sí misma unida con Emily? En este caso, el espectro de Emily Brontë no sólo aparece al encarnar su propio *corpus* literario, sino también al poseer el cuerpo de la narradora. La mención de la carne también visualiza la diferencia corporal entre Emily y Carson. No sólo porque el cuerpo físico de Brontë está ausente en el texto y en la realidad, sino porque la corporalidad alude a una sexualidad y unas consecuencias del acto erótico que Emily Brontë no experimentó.

La posibilidad de convertirse en Emily Brontë le permite dissociarse de su experiencia personal y fortalece una relación estrecha e íntima con la lectura de *Wuthering Heights*. La narradora es susceptible a esta posible “conversión” debido al estado emocional en el que se encuentra: su duelo la sitúa en un estado similar a la melancolía representada/descrita por Emily Brontë. Lo anterior propicia a pensar que el vínculo entre la narradora, los personajes y

Emily Brontë fuera producto de la empatía. El problema con la empatía es que busca replicar o imitar el sufrimiento y, en este sentido, quien recurre a ella se convierte en una víctima más de ese sufrimiento.

Jan Verwoert, en su conferencia “Breaking the Chain: Thoughts on Trauma and Transference” argumenta que la empatía es una de las dos fuerzas sociales (la otra es la corrupción) que constituye a la sociedad desde el campo de lo invisible. Explica que la empatía se presenta o hace perceptible cuando se reconoce el dolor de otro. Existe, según Verwoert, una cultura del dolor en la cual la empatía significa sacrificio, en el sentido de sacrificar el estado emocional de uno para replicar el de otro y de este modo, sentir lo mismo. La palabra empatía, de hecho, proviene del griego ἐμπάθεια “empátheia”. En sus inicios, la palabra significó "pasión" pero después pasó a significar "dolencia" o "enfermedad". Si la empatía es “la capacidad para participar en los sentimientos de otra persona y asimilarse a su estado anímico”,<sup>17</sup> significa que habrá un sacrificio que realizar, el de poner en riesgo la propia estabilidad emocional. El dolor se comparte y forja un vínculo, ya sea internalizándolo o externalizándolo, que parece flotar y fluir por la sociedad. Si entramos al juego de la empatía, es decir, a la cadena de transmisión de la dolencia, ésta acabaría con uno. Para contrarrestar esta reproducción del dolor, Verwoert propone estrategias de escape. La primera es que uno no se entregue por completo al dolor del otro. Esto es para preservar la posibilidad de convertirse en testigo de los testigos de un trauma. Podemos brindarle al testigo nuestros ojos o nuestras manos (para evitar comprometer nuestra integridad física y emocional) y darle así la oportunidad de ser visto o escuchado. Al brindarle al testigo nuestros ojos, podemos convertirnos en transmisores de una visión; al ofrecer nuestras manos, podemos crear algo con ellas: escribir una narración que relate lo acontecido y que sea leída como testimonio. De

---

<sup>17</sup> <http://dicciomed.eusal.es/palabra/empatia>

este modo se logra trascender la *stasis* de la representación y, de hecho, se transgrede.

La narradora de “The Glass Essay” presta sus ojos al fantasma de Emily Brontë al releer *Wuthering Heights* y su poesía. Asimismo, la narradora pone de manifiesto la creación de la figura autoral de Emily Brontë elaborada a manos de sus biógrafos, los críticos, el canon y hasta de la propia Charlotte Brontë: “Emily made her awkward way/ across days and years whose bareness appalls her biographers” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 5). Los biógrafos cuentan con sus propias inferencias, con los textos de Emily y con los diarios de Charlotte para “construir” una imagen autoral. ¿Por qué motivo se horrorizan los biógrafos? No hay una respuesta clara pero sí hay evidencia de que hay algo más detrás de la “torpe” y “estéril” vida de Emily Brontë:

‘My sister Emily

was not a person of demonstrative character,’ Charlotte emphasizes  
 ‘nor one on the recesses of whose mind and feelings,  
 even those nearest and dearest to her could,  
 with impunity, intrude unlicensed...’ (‘Liberty’. “The Glass Essay”. 19-20)

Charlotte comenta que el carácter de su hermana era poco expresivo, que su mente era impenetrable. Las obras de Emily, en cambio, reflejan una capacidad de expresar la intensidad de la pasión, los sentimientos y sus consecuencias. Son prueba de un carácter vehemente, con dotes creativas que retratan la maldad y el desamor, cosas que en nuestras sociedades se consideran como excepción y, en su manifestación más extrema, se tachan de falsas. El personaje de Emily Brontë en “The Glass Essay” se caracteriza por sus contradicciones: versiones encontradas sobre quién o cómo era. La narradora, en su intento de entender la soledad de Brontë se convierte en testigo de su sufrimiento. Sobre este punto, Verwoert recalca que el hecho de convertirnos en testigos de un testigo, de una víctima de algo traumático, nos hace partícipes del problema al que ellos se enfrentan. La narradora debe

atestiguar el sufrimiento y por ello su responsabilidad está en escuchar, leer y recaudar información sobre Emily Brontë.

Por ejemplo:

“Emily is in the parlour brushing the carpet,”  
records Charlotte in 1828.  
Unsociable even at home

and unable to meet the eyes of strangers when she ventured out, (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 5)

Si bien dichas observaciones pueden ser útiles, no deben tomarse como verdad. De simples observaciones no se pueden hacer grandes inferencias o afirmaciones. Anne Carson convierte a Charlotte, quien también fue escritora, reconocida por su novela *Jane Eyre*, en un personaje más de “The Glass Essay” para demostrar el papel fundamental que desempeñó en la creación de la figura autoral de su hermana. Charlotte se encarga de hacer una apología moral de *Wuthering Heights* y, en consecuencia, produce una Emily conveniente para la época en la que escribe. Con un tono irónico y resaltando la manipulación de sus palabras, Carson habla del trabajo ejemplar de Charlotte como publicista de Emily:

Charlotte’s preface to *Wuthering Heights* is a publicist’s masterpiece.  
Like someone carefully not looking at a scorpion  
crouched on the arm of the sofa Charlotte

talks firmly and calmly  
...about  
the inexorable spirit (“stronger than man, simpler than a child”),

the cruel illness (“pain no words can render”),  
the autonomous end (“she sank terribly, she made haste to leave us”)  
and about Emily’s total subjection

to a creative project she could neither understand nor control  
and for which she deserves no more praise nor blame  
than if she had opened her mouth

“to breathe lightning.” (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 9-10)

Las frases entrecomilladas son extraídas del prefacio de Charlotte a *Wuthering Heights*. La actitud de Charlotte Brontë en cuanto a la novela parece apologética. Desvirtúa el genio creativo de su hermana Emily al sugerir que lo que escribió fue algo sobre lo que no tenía control, como si hubiera sido poseída. Podría ser que Charlotte quisiera atribuir la obra de Emily a la inspiración, un tópico recurrente en la literatura del siglo XIX, pero Carson, al parafrasear a Charlotte y citarla textualmente, enfatiza y ridiculiza la manera en la que ésta trata de moldear y crear la imagen autoral de Emily. El alacrán que camina por el sofá ignorado por Charlotte simboliza la ceguera de ésta, ya que aun teniéndolo a su lado (como a Emily) es incapaz de percibir el peligro, el sufrimiento, el dolor. En cambio, la narradora presta sus ojos y ofrece una visión distinta de lo antes dicho o establecido sobre Emily Brontë, porque “It is a two-way traffic,/ the language of the unsaid” (‘Liberty’. “The Glass Essay”. 21) y se dedica en adelante a explorar lo silenciado, inexpresable y reprimido.

Las referencias en “The Glass Essay” a Charlotte, los críticos y a datos biográficos desconocidos de Emily Brontë son el indicador de una narrativa inconstante, una historia desarticulada sobre la vida y obra de una persona. La narradora relee *Wuthering Heights* a la par de su trabajo de duelo, lo cual detona en la narradora un llamado a entender el sufrimiento de otro para entender el propio. La labor del duelo pareciera consistir en prestar atención a la evidencia existente sobre su autora favorita. Carson entabla un diálogo intertextual con el fantasma de Brontë con el objetivo de convertirse en testigo de su soledad, de su testimonio. Como lectora, crítica literaria y testigo, la narradora comparte con sus posibles lectoras la complejidad de la figura Emily Brontë, que reclama una re-lectura de sus obras, una interpretación sin intervención. Verwoert enfatiza la necesidad de validar el sentimiento de una persona con el simple acto de escucharla. De hecho, en las terapias psicológicas el objetivo es validar un sentimiento para muchas veces, empezar a trabajar con él. En “The

Glass Essay” Carson intensifica las referencias a Emily, a su poesía y a su novela para la rendición de sentimientos incomprensibles e improbables y de algún modo logra hacer que se valide también a la figura incomprensible de Brontë a través de la narradora:

Heathcliff’s sexual despair  
arose out of no such experience in the life of Emily Brontë  
so far as we know. (‘Kitchen’. “The Glass Essay”. 15)

¿Qué motivos llevarían a Brontë a responder así ante tales situaciones? ¿Una dureza de espíritu? La respuesta no es importante, ¿de qué manera podríamos comprobarla? El papel de la lectora es el de ser testigos de la inextricable complejidad de la conciencia de Brontë plasmada en su literatura:

Her anger is a puzzle.  
It raises questions in me,  
to see love treated with such cold and knowing contempt,  
  
by someone who rarely left home  
“except to go to church or take a walk on the hills” (‘Hot’. “The Glass Essay”. 29)

La narradora no logra satisfacer sus dudas con respecto a la información que se ha dicho de Brontë pero sí logra ver a través de los ojos su autora favorita. De este modo también incita a que la interpretación quede abierta, permitiendo una re-lectura de su obra además de comprobar que los motivos que la originaron no son lo que realmente importa.

“Why all the fuss?” asks one critic.  
“She wanted liberty. Well didn't she have it?”  
A reasonably satisfactory homelife,  
[...]  
What was this cage, invisible to us,  
which she felt herself to be confined in? (‘Whacher’. “The Glass Essay”. 6-7)

La pregunta de la narradora se vuelve retórica. Esa prisión, esa caja, existe en la medida en que exista un lenguaje psíquico, emocional y cognitivo capaz de servir como línea de fuga. Los *leitmotifs* relacionados con la noción de aprisionamiento como los sótanos, cajas, barras, tornillos, ventanas cerradas, marcos angostos, paredes dolientes son manifestaciones de una

afección más profunda. La conciencia de la narradora ya está plagada de esos mismos *leitmotifs* por el sufrimiento causado por la pérdida. De cierto modo, es ella quien revive e invoca al fantasma para entablar una conversación anacrónica sobre la naturaleza del sufrimiento y cómo sobreponerse a él.

Mediante la observación, la narradora se da cuenta del intento de la editorial por, en cierto sentido, censurar la libertad poética de Emily:

Whacher  
Emily's habitual spelling of this word,  
has caused confusion.  
For example

In the first line of the poem printed *Tell me, whether, is it winter?*  
in the Shakespeare Head edition.  
But whacher is what she wrote. ('Three'. "The Glass Essay". 3)

Carson resucita un problema de edición e interpretación. El sentido de la oración cambia en la edición publicada por Shakespeare Head dado a que sustituye la palabra "whacher" por la palabra "whether". "Whacher" refiere explícitamente a la presencia de un interlocutor, ficcional o verdadero. De hecho, "whacher" pareciera oscilar en los mismos abismos que la *differance* derridiana. De ser usado para afirmar que Brontë ejercía su libertad poética al cambiar la ortografía de la palabra, pasa a ser una de las cosas que alteraron las editoriales, a ser reapropiado por Carson al utilizarlo a lo largo de su poema. Se convierte en una acción y una responsabilidad ineludible: "To be a whacher is not a choice" ('Whacher'. "The Glass Essay". 5). *Whaching* implica una re-visión, un volver que exige evidenciar lo que no fue visto antes: dolor, rabia, enojo, desamor. El sustantivo *whacher* toma la forma verbal *whach* y adquiere significación por el espacio en el que es empleado por Carson a más de un siglo de distancia. La narradora se convierte también en *whacher*, para poder ver el fantasma de Brontë, hablar con él y prestarle sus ojos. No intenta dar respuestas a las tantas cuestiones

sobre la vida de la autora, sino que recurre a la observación como su mejor herramienta:

Why keep watching?  
Some people watch, that's all I can say.  
There is nowhere else to go,

no ledge to climb up to. ('Liberty'. "The Glass Essay". 19).

### 3.1 Sepultando a Emily

Próximo al momento de culminar el trabajo de duelo, la narradora logra librarse del *daimon* de Emily Brontë, el cual afectaba su conciencia y acechaba su actuar, su recordar y su ver. La necesidad de seguir viendo es una manifestación del fenómeno de transferencia. Proviene de un estado en el que la supervivencia va de la mano de la necesidad de seguir recordando y, en consecuencia, de seguir sufriendo durante el trabajo de duelo. En el momento en el que la narradora deja de perseguir esta actividad, se desvincula del espíritu de Brontë: se libera del espectro. De acuerdo con Freud, el psicoanálisis revela que el fenómeno de transferencia que sufren los neuróticos puede ser observado en la vida de la gente común. Además:

The impression they give is of being pursued by a malignant fate or possessed by some 'daemonic' power; but psychoanalysis has always taken the view that their fate is for the most part arranged by themselves and determined by early infantile influences. (*Beyond the Pleasure Principle* 15)

En este contexto, el espectro de Brontë sugiere otra lectura. Para la narradora, *whaching* es una actividad inexorable, "To be a whacher is not a choice" ('Whacher'. "The Glass Essay". 5). No sólo no hay opción, tampoco hay escapatoria, "There is nowhere to get away from it" (5). La narradora reconoce que ante el sufrimiento, Emily Brontë busca un resguardo en ser una observadora, *whacher*: "I like to believe that for her [Emily] the act of watching provided a shelter" ('Thou'. "The Glass Essay". 34). Freud observa que, en el fenómeno de la

transferencia, las actividades producto del instinto en efecto buscan obtener un resultado placentero, aunque generalmente su efecto sea el contrario. Sobre este fenómeno Freud explica lo siguiente: “They are of course the activities of instincts intended to lead to satisfaction; but no lesson has been learnt from the old experience of these activities having led instead only to unpleasure. Instead of that they are repeated under pressure of a compulsion” (*The Pleasure Principle* 15). Las personas tienden a repetir toda clase de situaciones indeseadas e incluso reproducir emociones dolorosas; buscan con ingenuidad revivir esos episodios. El caso de Brontë es paradigmático para el proceso de duelo de la narradora. Como Brontë, la narradora empieza a identificarse con este tipo de *ver*; un *ver* pernicioso. Las *Nudes* en su conjunto, los recuerdos de Law y el acto de esperar las visiones son expresiones de actos compulsivos que en efecto no le brindan placer sino displacer y dolor a la narradora. Producto de la transferencia, la narradora en algún momento también se convierte en una *whacher*. El proceso también supone ver su vida y pasado desde una distancia, instalada en ella en el momento en el que se desprende de su cuerpo.

Transcurridos los momentos de trabajo de duelo que hemos mencionado con anterioridad, después de identificarse como una *whacher* e identificarse con una perspectiva, la narradora logra romper con la identificación brontiana: “I stopped watching./ I forgot about the Nudes” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 38). Se sacude del *daimon* de Brontë: “Emily had shaken free” (38). Producto del trabajo de duelo, la narradora rompe con la identificación, la proyección e incluso con la transferencia brontiana porque ya ha comprendido su propio dolor. Si en algún momento reconoce que para Brontë *whaching* podría darle un tipo de resguardo o protección, la narradora marca una diferencia tajante: “But for myself I do not believe this” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 35). La relación que sostenían estaba enraizada, entre otras cosas, en ese característico acto de ver, ese *whaching*. La disyunción que establece

la narradora es señal de un cambio en su conciencia y marca la conclusión de su trabajo de duelo. Previamente, la narradora se regodeaba en los *Nudes*, en los recuerdos que le producían dolor. Cuando deja de concebirse a sí misma como *whacher* es porque ha adquirido conciencia de su pasado y pone fin a la cíclica compulsión por el dolor.

Emily Brontë deja de ser espectro en el momento en que su *daimon* ya no tiene efecto en la narradora, cuando lo metafísico se supedita a lo físico y a lo corporal. Carson vuelve a trazar las diferencias entre Emily Brontë y la narradora al aludir a la sexualidad, al cuerpo y al deseo. Algunos versos de Emily Brontë retratan su fervor cristiano puesto que muchos están dirigidos a *Thou*, su interlocutor. *Thou* con “t” mayúscula es Dios. Debido a su soledad, Emily establece una relación casi personal con Dios, “One way to put off loneliness is to interpose God/ Emily had a relationship on this level with someone she calls Thou” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 31). En una primera instancia la narradora reconoce que “Thou”, el destinatario de muchos de los poemas de la inglesa, la distrae de su aparente soledad. Apelar a “Thou” tiene un doble efecto: el de reconocer su existencia y a su vez, caracterizarla. Evocar a “Thou” no sólo en pensamiento, sino que también en la escritura es una manera de postergar o aplazar la crudeza de la soledad.

Ahora, la distancia entre Emily y la narradora aumenta porque la relación que Emily establece con *Thou* es un ejemplo más del “compensatory model of female religious / experience” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 31). Emily deposita su angustia, deseo y enojo en una figura que parece aliviar su malestar, “Her collusion with *Thou* gave ease to anger and desire” (‘Thou’. “The Glass Essay”. 34). La narradora, en cambio no tiene ningún tipo de figura compensatoria:

I am not quenched-  
with *Thou* or without *Thou* I find no shelter.  
I am my own *Nude*.

And Nudes have a sexual destiny. ('Thou'. "The Glass Essay". 35)

La narradora rompe el vínculo con Brontë. La repetición de "I" enfatiza una restauración ontológica indicativa de una dependencia en sí misma y autonomía. A pesar de la dificultad que conlleva el trabajo de duelo, ese fue el proceso mediante el cual la narradora logra adueñarse de sí: "I have watched this destiny disclose itself/ in its jerky passage from woman to who I am now" ('Thou'. "The Glass Essay". 35). Además, aquí se regresa a la ortografía tradicional de *watch* y abandona las implicaciones del *whaching* lo que quiere decir que también abandona la personificación brontiana. En esta cita, la narradora no se define como mujer, sino como un "yo", inamovible e independiente de cualquier relación, incluso de su género.

## Conclusión

But grief— or perhaps better, psychic pain—can also give us strength, and there are times when we do not wish to, and should not, willingly yield it up. (Woodward 106)

“The Glass Essay” describe el proceso del trabajo de duelo por un objeto que es externo y pasa a ser un objeto internalizado; en este proceso, el espíritu de Emily Brontë se cristaliza como espectro. Brontë juega un papel extremadamente importante de proyección, identificación y transferencia. El poder *daimónico* de Emily Brontë sobre la narradora está relacionado intrínsecamente con el progreso realizado durante el duelo.

El resultado de este trabajo no es solamente olvidar a Law. El resultado es la transformación psíquica de la narradora en tanto que cambia su entendimiento de las cosas, de sí misma y de su relación con todo lo que la constituye y rodea. Ante la pérdida de algo externo, parece que la narradora perdiera algo en ella misma. Ese momento de fractura ontológica es un momento melancólico, en el que uno debería, según el psicoanálisis, atravesar un proceso para la asimilación de la carencia. No obstante, en “The Glass Essay” el duelo es un estado, un momento, un lapso, un proceso y un trabajo. No es simplemente olvido sino un llamado espectral, que necesita que los muertos revivan, mental o físicamente, para que ocurra una transformación. Justo cuando se logra la transformación, también se da la ganancia. Lograr formular el duelo y la manera en la que se logra hacerlo es la mayor ganancia del trabajo.

Durante este proceso re(aparece) en el texto la figura de Emily Brontë. Lo más

importante de la relación entre Brontë y Carson es que no permanece enmarcada dentro de “The Glass Essay”, sino que trasciende la aparición textual al provocar nuevas interpretaciones y sugerir una relectura de la obra de la escritora inglesa. La necesidad de reconocer a Emily Brontë como fantasma proviene de un ejercicio filológico porque sólo así podría existir la necesidad de exorcizarlo y para hacer eso, hay que leerla y analizarla. Carson da cuenta de lo mucho que se ha dicho de Brontë como escritora y, sin embargo, muestra a la lectora que algo más importante que los datos biográficos y comentarios editoriales es la propia producción literaria de Brontë. La obra de Brontë es lo único que puede sobrevivirla y dignificar su existencia y memoria. El trabajo de duelo de la narradora la predispone para ontologizar los restos de la escritora inglesa, e incluso remite a la lectora a recordar la primera oración de *Wuthering Heights*: “1801- I have just returned” (Brontë 3). Desde *Wuthering Heights*, Emily anuncia un regreso o una re-aparición. Carson vincula dos temporalidades distintas en este ensayo y continúa el diálogo anacrónico al incorporar una serie de repeticiones y temas, replicar una atmósfera similar a la de *Wuthering Heights* y revivir la palabra “whacher” en su texto. Dentro de las múltiples variaciones de la intertextualidad, Carson ofrece la oportunidad de releer a Brontë; desde el sufrimiento, Brontë sienta el precedente de la crueldad, de la transformación y de las consecuencias del deseo. Al igual que *Wuthering Heights*, “The Glass Essay” juega con la lectora, haciéndole creer que encontrará el origen definitivo de la pérdida o que encontrará una lógica detrás de la forma híbrida y fragmentaria de éste. Ambas obras escapan a la lógica racional y a la posibilidad de una única interpretación. Aunque en “The Glass Essay” no se descifra el origen, sí se incluyen episodios en los que se identifican múltiples pérdidas, que de hecho son constitutivas de su vida.

La narradora, a través del trabajo de duelo, busca transformar su estado de prisionera emocional del pasado y liberarse del dolor que trae consigo el recuerdo, el dolor de la

ausencia. No obstante, el sufrimiento ocasionado por el eros es fuente necesaria para realizar un duelo, cuyo objetivo sería llegar a comprender su resignificado entorno. Al respecto, Kathleen Woodward relee a Freud y cuestiona la tajante línea divisoria que plantea entre el duelo y la melancolía en 1917 para argumentar que siempre se puede estar en duelo: “I want to argue that there is something *in between* mourning and melancholia, that we may point to (and we may experience) grief that is interminable but not melancholic in the psychoanalytic sense, a grief that is lived in such a way that one is still *in* mourning but no longer *exclusively* devoted to mourning” (Woodward 96). Este estar en duelo es un estado que parece replicar la narradora al darse cuenta de que su vida, como la de todos nosotros, se ha constituido de pérdidas. Su trabajo de duelo cobra un doble valor en el momento en el que además de sobrevivir la pérdida amorosa, ella busca transformar la lectura que se ha tenido de Emily Brontë.

El duelo es el trabajo necesario para sobrevivir; el trabajo de duelo es vida. La narradora debe realizarlo para entender su soledad y utiliza a Emily Brontë como guía o mentora de cómo lidiar con el dolor de las pérdidas de la vida, retratadas también en la literatura. Lo que hace Carson no es sólo presentarnos el proceso del trabajo de duelo identificado por Freud, sino que resignifica el trabajo de duelo mismo a través del lenguaje. Carson aprovecha esas variaciones semánticas producto del valor polisémico de la palabra “glass” para retratar etapas de la paulatina transformación de la narradora. Además, de la misma palabra “glass”, se desprende la proyección e identificación con Emily Brontë.

La forma fragmentaria de “The Glass Essay” permite una fluidez que evoca y provoca un movimiento que corresponde al trayecto del duelo. Carson retrata el proceso del trabajo de duelo desde la forma hasta el contenido, poniendo de manifiesto la labor constante, esa fuerza gastada en aras de llegar a un fin. No sólo es un recuerdo del duelo ni de la pérdida; la

narrativa condensa el contenido y detalle del proceso. Es la misma narrativa la que permite que la narradora llegue a conocer, reconocer y culmine en un autoconocimiento ontológico de sí en relación con la sociedad en la que existe.

Emily Brontë, como escritora que utiliza la escritura como un medio de liberación, da pie a que la narradora piense la relación entre las mujeres que escriben y el lenguaje. La narradora identifica su medio y su fin; la escritura es el medio para expresar sufrimiento: “But blank lines do not say nothing” (‘Liberty’. “The Glass Essay”. 20). El lenguaje utilizado es simple, y sin embargo, las imágenes que crea son devastadoras, refuerzan el dolor y el sufrimiento psíquico y emocional. Los *Nudes* son metáforas para visibilizar lo no visible: el sufrimiento del duelo. Cada uno de los *Nudes* refleja en sus descripciones efrásticas el cambio paulatino que se va gestando en la narradora, producto de la transformación a la que se ve sujeta su percepción y aparato epistémico. El duelo se convierte en un filtro de sus sentidos y en esa medida, su entendimiento del mundo y el amor se ven condicionados al progreso del trabajo.

El duelo en “The Glass Essay” implica movimiento. La narradora recorre distintos campos epistemológicos impulsada por el esfuerzo que conlleva el proceso de reconstitución de sentido y reconfiguración de sí misma. Inicialmente, la narración parte de un campo propiamente empírico, para después moverse hacia uno más racional. Los comentarios en torno a Brontë revelan un elevado nivel de análisis y abstracción que surge de la reflexión e investigación a partir de temas recurrentes en la literatura de Brontë como el deseo, el sufrimiento, la libertad y el alma. Los modos de Brontë son un parámetro de comparación entre la experiencia y la racionalidad de la narradora. Le permite pensar su propia experiencia a partir de las conclusiones a las que arriba con la obra literaria. No obstante, Brontë no es únicamente una figura literaria, sino que también es un personaje en “The Glass Essay”.

Como personaje, es el espectro que acecha la producción literaria de otra autora, Anne Carson. Brontë ya no sólo revivirá en sus propias novelas y en su propia literatura, sino que revive en toda la literatura que haga una alusión a ella. La literatura, así como el acto de la lectura, es un trabajo de duelo interminable, repetido y necesario.

En su famoso ensayo “La muerte del autor”, Roland Barthes argumenta que atribuirle un texto a un autor es cerrar el significado del texto. Barthes propone dejar a un lado la figura del autor para que la interpretación no se vea interferida por el peso de un nombre propio. Precisamente “The Glass Essay” ejemplifica cómo la sola mención de un nombre propio es suficiente para invocar y evocar todo el peso de una tradición literaria, de un daimon y de la relación que existe entre las mujeres y la escritura como medio de supervivencia. A diferencia de lo que propone Barthes, Carson hace que Brontë re(aparezca) y reviva en la literatura contemporánea. Esta literatura que no tendría lugar sin Brontë como antecedente.

Ahora, aunque la narradora se libra del fantasma de Brontë, “The Glass Essay” no se libraré nunca de la figura de Brontë cada vez vuelva a ser leído. Referirse a Brontë se convierte en una necesidad personal de la narradora para justificar sus sentimientos, pero su figura espectral es una necesidad de la literatura escrita por mujeres. No se le puede dar muerte a las autoras que tuvieron que publicar sus novelas con pseudónimos por el estigma que conllevaba ser una mujer pública en el siglo XIX. El prejuicio y el sesgo patriarcal de la crítica literaria de la época victoriana mancharon el nombre de Emily Brontë y en consecuencia limitaron el alcance de su obra. A pesar de los años, ahora y más que nunca se debe realizar un duelo interminable para no olvidar su obra, su genialidad y su testimonio ante las vicisitudes de la vida: nuestra única responsabilidad es ser testigos de su herencia. “The Glass Essay” propone una re-lectura desde la intertextualidad y nos recuerda de las posibilidades de manipular el lenguaje, de liberarnos por medio de él para encontrar un

espacio de libertad y expresión en el que es posible transgredir la ortografía y la escritura misma para convertirnos en *whachers* de nuestros propios destinos.

**Obras consultadas**

Allott, Miriam Farris. *Emily Brontë: "Wuthering Heights": A Casebook*. Londres: Macmillan, 1970. Impreso

Bloom, Harold. *Poets and Poems: Bloom's Literary Criticism 20th Anniversary Collection*. Filadelfia: Chelsea House Publishers, 2005. Ebook.

Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Nueva York: Penguin Books, 2009. Impreso.

Bush, Catherine. "A Short Talk with Anne Carson." *Catherine Bush*. 2000. En línea. 16 enero 2017.

Carson, Anne. *Decreation. Poetry, Essays, Opera*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2005. Impreso.

*Eros the Bittersweet*. Dalkey Archive Press, 1998. Impreso

*Glass, Irony and God*. "The Glass Essay". Nueva York: New Directions Books, 1995. Impreso.

Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Group, 1999. Impreso.

Culler, Jonathan. "Lyric, History and Genre". *New Literary History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2009.

D'Agata John y Anne Carson. "A\_\_with Anne Carson". *The Iowa Review*. Iowa: UP, 1997.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trad. Jose Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.

Dpto. de Sistemas de la Fundación General de la Universidad. "Empatía." *Diccionario Médico-biológico, Histórico y Etimológico*. Universidad de Salamanca, 2007-2014.

1 Junio 2016. <<http://dicciomed.eusal.es/palabra/empatia>>.

Eliot, T.S. "The Wasteland". *Selected Poems by T.S. Eliot*. Londres: Faber and Faber Limited, 1971.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trad. James Strachey. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1961. Ebook.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: On the History of the Psycho-Analytic Movement Papers on Metapsychology and Other Works*. Trad. James Strachey. Vol. XIV. Londres: Hogarth and The Institute of Psycho-Analysis, 1953. Ebook.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Trad. José L. Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975. Impreso.

Frick, Eckhard. "Freud on Death: Does the Work of Mourning Entail the Breaking or Maintaining of Attachment?". *The Gift, Truth, and Death: Approaches and Perspectives*. Revista Portuguesa de Filosofia, 2009, 1219-1233.

<<http://www.jstor.org/stable/41220928>>.

Frost, Elisabeth. "Disharmonies of Desire". *The Women's Review of Books*. 14.2 Nov.1996. *Old City Publishing, Inc.*, 24-25. <<http://www.jstor.org/stable/4022569>>.

19-09-2016.

"glass". Oxford Dictionaries. *English Oxford Living Dictionaries*. Oxford University Press, 2016. <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/glass>>.

Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Trad. Mariel Sánchez Urdaneta. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.

Kristeva, Julia. "The Bounded Text". *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, y Leon S. Roudiez. Nueva York:

- Columbia UP, 1980.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Basic Writings on Politics and Philosophy*. Ed. Lewis S. Feuer. Anchor Books, 1959.
- Melton, Paula. "Essays at Anne Carson's 'Glass, Irony and God'". *The Iowa Review*. 1997. Web.
- Miller Brenda y Suzanne Paola. "The Many Forms of Creative Nonfiction: Playing with Form: The Lyric Essay and Mixed Media". *Tell It Slant: Writing and Shaping Creative Nonfiction*. Cambridge: McGraw-Hill, 2005.
- Miller, J. Hillis. "*Wuthering Heights*: Repetition and the 'Uncanny'". *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1982. Impreso
- Monash University. "Public Lecture: Jan Verwoert". Video clip en-linea. YouTube. Youtube, 12 Junio 2012. Web. 1 Junio 2016.
- LaPlanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. Londres: Karnac Books, 1988. Ebook.
- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. Nueva York: Harper Perennial, 2005. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. "El Dublín del Ulises, de James Joyce: Reflejo y refracción". *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI/UNAM, 2001.
- Rae, Ian. "Verglas: Narrative Technique In Anne Carson's 'The Glass Essay'". *ESC*, 2011.
- Selden, Raman. Peter Widdowson y Peter Brooke. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5th ed. Harlow: Pearson Educated Limited, 2005. Impreso.
- Tall, Deborah y John D'Agata. "New Terrain: The Lyric Essay". *The Seneca Review*. 1997.
- Van Dijk, Teun A. *Ideología y Discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2003.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Nueva York: Zone Books, 1996.

Weil, Simone. *Gravity and Grace*. Trad. Emma Crawford y Mario von der Ruhr. Taylor & Francis e-Library, 2003.

Woodward, Kathleen. "Freud and Barthes: Theorizing Mourning, Sustaining Grief".

*Discourse: A Special Issue on the Emotions* 13.1. Wayne State UP, 1990-1991.