



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS PROFESIONALES**

**La identificación de un discurso profeminista en *A Sicilian Romance* de  
Ann Radcliffe como cimiento de una tradición gótica femenina**

**TESINA**

**Que para obtener el título de  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLÉSAS)**

**P R E S E N T A**

**ELOISA CORNELIO BAUTISTA**

**DIRECTOR DE TESIS  
DR. RAÚL ARIZA BARILE**



**SUA(y)ED**  
Filosofía / Letras

**Ciudad Universitaria, Cd. de Mx., 2021**



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.

A mi papá, por el amor incondicional. A mi mamá, por darme libros desde niña.  
A la Mtra. Eunice, profesora y amiga que encontré entre las letras de Radcliffe y  
Austen.

Al Dr. Raúl Ariza Barile, por sus comentarios para afinar esta tesina y todo el apoyo  
en el proceso de titulación.

Y a mis dos amigas en esta aventura llamada estudiar Letras Inglesas en la UNAM,  
Eli y Annuska; como dijimos un día:

*When shall we three meet again?*

*In thunder, lightning, or in rain?*

*When the hurlyburly's done,*

*When the battle's lost and won.*

*That will be ere the set of sun.*

*— Macbeth, Act 1, Scene 1*

## ÍNDICE

Introducción .....	3
Capítulo 1. La construcción de la heroína gótica: una respuesta a los estereotipos femeninos del siglo XVIII .....	10
Capítulo 2. El castillo y su dimensión simbólica como el reflejo de la ideología patriarcal y los límites de la domesticidad .....	22
Capítulo 3. Terrores sublimes: la conexión entre el mundo interior y exterior para la formación de la identidad femenina .....	31
Capítulo 4. La bifurcación de la imagen del fantasma: entre la autoría femenina y el origen de una “madre literaria” .....	44
Conclusión .....	56
Bibliografía .....	60

## Introducción

*The greatest geniuses of our own and foreigner countries, such as Ariosto and Tasso in Italy, and Spenser and Milton in England, were seduced by this barbarities of their forefathers, were even charmed by the Gothic romances. Was this caprice and absurdity in them? Or, may they not be something in the Gothic romance peculiarly suited to the views of a genius, and to the ends of poetry?*

— Richard Hurd

*In harrowing up the soul with imaginary horrors, and making the flesh creep and the nerves thrill with fond hopes and fears, Ann Radcliffe is unrivalled.*

— William Hazlitt

Históricamente, los análisis literarios y acercamientos a autoras inglesas relevantes habían estado dominados por cinco nombres recurrentes que formaron un corpus distintivo: Jane Austen, George Eliot, las hermanas Brontë y Virginia Woolf. Sin embargo, aun cuando hubo presencia de otras mujeres talentosas, su obra fue sistemáticamente relegada a lo largo de la historia de la literatura. Fue hasta la ola feminista de la época de los setenta que se rescató el trabajo de estas otras autoras, y que se señaló la importancia de sus escritos como vehículo para reflejar una experiencia singular y distinta a la narrativa imperante masculina.

Entre ellas se encuentra Ann Radcliffe, sobre la que se ha escrito y disertado por su contribución a lo que la crítica Ellen Moers llamó ‘gótico femenino’, pero cuyo impacto fuera de este género ha sido muchas veces obviado pese a su influencia en escritores como Jane Austen, Charles Dickens, William Thackeray o el movimiento romántico del siglo XIX. Su nombre pocas veces se señala en la historiografía de la literatura escrita por mujeres como seminal; como ocurre en el importante texto de Elaine Showalter *A Literature of Their Own*, o en el más reciente *The Links in the Chain* de Argentina Rodríguez Álvarez.

Esta vertiente del gótico presentaba temas que las narrativas masculinas no abordaban, pues sus experiencias era diametralmente distintas debido a los paradigmas patriarcales —que instauraban estereotipos de inferioridad y sumisión con respecto a lo que debía ser una mujer<sup>1</sup>—. La narrativa radcliffeana se define a

---

<sup>1</sup> Richard Steele, por ejemplo, en su famoso diario *The Spectator* señala: “All she [a woman] has to do in this World is contained within the Duties of a Daughter, a Sister, a Wife, and a Mother” (en

partir de una reiteración de los límites de la domesticidad, la búsqueda de una identidad y la posibilidad de autodeterminarse; así como el encierro y el deseo de escapar.

A pesar de que su escritura podría considerarse conservadora por sus tramas cargadas de lecciones morales e ideales femeninos, ella no deja de ser una pionera al emplear las convenciones típicas del género gótico —que se instauran a partir de la novela *The Castle of Otranto*— y manejarlas en función de un contradiscurso hacia la ideología del siglo. Así, las heroínas que se vuelven prisioneras de sus padres u otras figuras patriarcales, los escapes a mitad de la noche, la rebelión contra imposiciones tiránicas que buscaban perpetuar el poder masculino, los espacios sombríos y las atmósferas sublimes se convirtieron en su sello distintivo; acciones y escenarios que se impregnan de significado y que dan pie a interpretarse como codificaciones de lo que las mujeres del siglo XVIII enfrentaban.

La figura de la mujer como el centro de su narrativa se vuelve entonces un centro de imantación de diferentes temáticas que son un hilo conductor a lo largo de toda su obra, cuyos cimientos aparecen con claridad a partir de su segunda novela, *A Sicilian Romance*; y que perfila las inclinaciones que trabajará de manera más madura en obras que la consagraron en la historia literaria, como *The Mysteries of Udolpho* o *The Italian*.

Analizar el discurso de Radcliffe resulta fundamental para comprender una tradición literaria femenina cuyos componentes reflejan no solo la situación de opresión que existía, sino el deseo de encontrar nuevas posibilidades y narrativas alternativas al discurso imperante de la época, pues la voz de las mujeres era constantemente minimizada. Esto último fue un motivo que dejó sin aparentes antecesoras creativas a aquellas que aportaban una visión del mundo desde sí mismas, es decir el retrato de la interioridad femenina por experiencia propia.

Estas inquietudes aparecen ya desde los escritos de autoras como Anne Finch (Condesa de Winchilsea), Margaret Cavendish, Aphra Behn, Eliza Haywood, Sophia Lee o Charlotte Smith, y se retoman por contemporáneas de Radcliffe como Maria Edgeworth, Mary Wollstonecraft, Anna Laetitia Barbauld (née. Aikin) y otras,

---

Estevao 20). Este pensamiento sin duda marcó el resto del siglo, en donde la función de la mujer como escritora parecía opuesto a todos los buenos valores femeninos del dieciocho.

quienes a lo largo de varias generaciones aportaron su pensamiento y consideraciones respecto a la posición de la mujer en los ámbitos del arte, la filosofía y las letras. El final del siglo representa un auge en cuanto a la expresión de esta nueva conciencia colectiva, lo que incentiva a Radcliffe explorar el nuevo papel que las mujeres deseaban tener en la sociedad.

La exclusión dentro un contexto cultural que no da lugar a las plumas femeninas se vuelve un punto central que forja gran parte de la identidad de la mujer-autora: un ser sin un pasado vasto al que tomar como referencia y al que se le limita constantemente. Así, aunque exigua, una tradición comenzó a formarse a partir del hecho de que las mujeres se enfrentaban a una historia que no reconocía su autoría, que muchas veces terminó en escritos anónimos o trabajos firmados con pseudónimos.

Esto conllevó a que el silencio y la invisibilidad fuesen elementos constantes en la vida la mujer, lo que propició la búsqueda de antecesoras literarias como ocurría en la tradición masculina: un Coleridge antes que un Shelley, un Chaucer antes que un Shakespeare e incluso, un Ovidio, un Sófocles o un Homero antes que todos ellos. En *A Sicilian Romance* esta exclusión se hace presente en diferentes pasajes, donde las protagonistas sufren diversos abusos de hombres que terminan por invisibilizarlas y coartar su libertad.

¿Cómo es que la retórica gótica de Ann Radcliffe logra expresar estas vicisitudes que más tarde se identifican como un discurso protofeminista? ¿Es acaso su imaginario de castillos sombríos, noches tormentosas y apariciones fantasmagóricas lo que le permitió codificar una visión de mundo donde explora las inquietudes intelectuales de la mujer? ¿Cómo, a pesar de decantarse por un género transgresor y sobajado como lo era el gótico, logró inmiscuirse en un espacio predominantemente masculino para encontrar una identidad desde lo femenino?

Las mujeres dieciochescas enfrentan una ideología que las coloca en una posición desventajosa cuyo rol de género las limitaba a la domesticidad desde la infancia hasta el matrimonio, en donde la aventura, el conocimiento o la simple autodeterminación eran deseos tajantemente negados. En este contexto, aquellas que podían escribir lo hacían desde una lógica caleidoscópica en donde había más

de una posibilidad de vida. Así, mostrar a protagonistas que lucharan por su derecho a elegir y que se opusieran a un autoritarismo limitante, fue menester.

Ann Radcliffe construyó en la ficción una identidad femenina alejada de la visión masculina dominante. Sus protagonistas son mujeres que se sobreponen a los estereotipos de delicadeza, decoro y debilidad imperantes en el dieciocho y que enfrentan una serie de terrores góticos para defender su derecho a decidir y alcanzar la libertad.

Con Julia Mazzini, la protagonista de *A Sicilian Romance*, Radcliffe crea un personaje que, lejos de ser una damisela en peligro, es el epítome de las heroínas góticas del siglo XVIII: una mujer que puede planear escapes a mitad de la noche, que se sobrepone al dolor de las pérdidas y el desprecio de quienes deben protegerla, que es capaz de moverse entre paisajes sinuosos, castillos abandonados y que logra desentrañar secretos —aunque a veces de manera fortuita— para salvarse no solo a ella, sino también a otros; todo mientras sostiene una conducta intachable y una virtud inmaculada.

La travesía de esta heroína se desarrolla en escenarios asfixiantes y claustrofóbicos: castillos donde se le confinan, habitaciones secretas y aisladas, pasillos subterráneos a donde nunca llega la luz del día, cavernas y conventos en medio del bosque, alejados del contacto con el mundo exterior, que sirven como refugio pero que también son una suerte de prisión. Sin embargo, estos mismos espacios permiten el contraste con el mundo exterior, que si bien no está exento de peligros, es donde la heroína y sus acompañantes se rebelan y luchan contra las fuerzas opresoras que encarnan los villanos de la novela, el Marqués Mazzini y el Duque de Luvo. De esta forma, es el contraste interior/exterior lo que permite dilucidar los elementos referenciales en donde existe una dicotomía heroína/villano, masculino/femenino, opresión/libertad, sublime/ruin, visibilidad/invisibilidad que la autora utiliza para ahondar en su visión del mundo.

Esta visión de mundo, el desarrollo de sus tramas y elementos tales como la elegancia de su prosa, el desarrollo de una estética y la sensibilidad de su narrativa marcaron un antes y un después dentro de la escritura de la literatura gótica, valiéndole a Radcliffe sobrenombres como “La Shakespeare de los romances góticos” o la “fundadora de una clase o escuela”. Sin embargo, más allá de un valor



meramente estético, podemos encontrar en su narrativa las inquietudes de una mujer con ambiciones literarias que vive un momento de la historia en donde aquello no era solo una osadía, sino también, motivo de vergüenza, desdén y rechazo social.

Esto permite comprender mejor la situación de la mujer escritora durante el siglo XVIII, así como sus inquietudes intelectuales —amedrentadas por un contexto que colocó a la mujer como un ser desprovisto de razón y de capacidad para crear a la par que el hombre— y el análisis riguroso de textos como *A Sicilian Romance* revitalizan la importancia de considerar a Radcliffe no solo una figura seminal dentro del gótico, sino también dentro de la tradición literaria femenina.

En el primer capítulo de la presente tesina se aborda el contexto social de Ann Radcliffe, a manera de justificar que sus inquietudes intelectuales pudieron haberse visto coartadas por un medio conservador en donde la mujer pensante era amedrentada y señalada como un ser fuera de lugar. Esto se utiliza para sustentar que un sentimiento de abyección pudo haber acompañado a la escritora a lo largo de su carrera, y provocar un cuestionamiento de las estructuras que limitaban sus potencialidades creativas y artísticas.

En el segundo capítulo se aborda la imagen del castillo, un elemento emblemático de la literatura gótica, que se convierte en el microcosmos que representa a la sociedad patriarcal, aquella que socializa a los hombres y a las mujeres de formas distintas y que es una primera pauta para adquirir una identidad. De igual manera, se exploran diferentes nociones de poder desde algunos estereotipos binarios heteronormativos. A partir de conceptualizaciones que comparten autoras como Judith Lowder Newton, se señala que Radcliffe hace evidente el discurso patriarcal y la idea que se inscribe sobre las mujeres como “víctimas” sin agencia de cambio.

En el tercer capítulo se explora la relación entre la estética gótica de lo sublime y el tratamiento que le da Radcliffe en su novela, en donde el mundo natural tiene una fuerte conexión con el mundo interior de Julia Mazzini, la protagonista de la novela y su búsqueda por la libertad. A lo largo de estos tres capítulos se pretende presentar aspectos del contexto histórico en el que vive Radcliffe, así como aspectos dentro de la novela, que sustenten una interpretación de *A Sicilian*

*Romance*, específicamente, de lo que se convirtió en una de las metáforas más poderosas en la literatura inglesa y la tradición femenina: la mujer como fantasma, eje central del último capítulo de esta tesina.

La imagen del “fantasma” que acecha en el castillo no es sino la sombra de Louisa Bernini, la madre de Julia Mazzini. Esta imagen de mujer sin forma, sin lugar y sin presencia, es la que analizamos como un punto de inflexión en la ficción radcliffeana. Se explora esta ausencia, el confinamiento de Louisa, la abyección que supone el ser considerado un espectro —una figura inquietante que provoca angustia y temor— como una percepción desde el punto de vista femenino de lo que significaba ser una autora a finales del siglo XVIII. De igual forma, se propone que el encuentro final entre Julia y Louisa, y el reconocimiento de ésta última como figura materna, es el final utópico que Radcliffe deseaba para su gremio: el reconocimiento, la aceptación, la libertad y el derecho de existir.

Ésta última lectura repasa los aportes de la crítica feminista del siglo XX, pero en especial, se centra en las propuestas de Ellen Moers y de Sandra Gilbert y Susan Gubar. La primera interpreta el gótico femenino como una articulación de la insatisfacción de las mujeres para con las estructuras patriarcales, y encuentra en este género literario una expresión codificada del miedo al ser prisioneras de la domesticidad y de su propio cuerpo. Las segundas, proponen que la mujer vive como un “otro” dentro de una estructura de poder patriarcal, y que en sus textos plasma la búsqueda de una autodefinición. Si bien, varios críticos han encontrado problemas con esta última generalización porque puede resultar reduccionista, en el texto de Radcliffe la repetición de ciertos recursos de la trama y la reiteración de temáticas como la búsqueda de madres perdidas, el encierro y el deseo de la libertad sugieren la preocupación de la autora por explorar el tema de la identidad desde un punto de vista femenino.

*A Sicilian Romance* es un texto germinal de las ideas que convirtieron a Radcliffe en una de las escritoras más influyentes durante el romanticismo y cuya huella perdura en la tradición gótica en particular y la inglesa en general. Dialogar con sus ideas, abordarlas, incluso descifrarlas, es lo que ha culminado en este trabajo, pues a lo largo de la historia, en diferentes épocas, países y campos, la

figura de la mujer ha aparecido de forma tenue, discreta, casi exánime entre las hazañas de grandes héroes y los pensamientos de prominentes filósofos.

## Capítulo 1. La construcción de la heroína gótica: una respuesta a los estereotipos femeninos del siglo XVIII

*“As novelist, women have always been self conscious, but only rarely self defining, while they have been deeply and perennially aware of their individual identities and experiences, women writers have very infrequently considered whether these experiences might transcend the personal and local, assume a collective form in art, and reveal a history”.*

— Elaine Showalter

Ann Radcliffe fue una importante precursora de lo que la crítica inglesa Ellen Moers llamó “female gothic” o gótico femenino, —“the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic” (Moers, 90)—. En su época, Radcliffe no solo gozó de un reconocimiento literario sin precedentes para una mujer, sino que lo hizo en un género que era rechazado por considerarse sensacionalista y transgresor.

Con los cambios post-revolucionarios del siglo XVIII, que significaron una desestabilización del *statu quo*, la literatura también reflejó diversas transformaciones políticas y sociales. Las nuevas tecnologías, así como la popularización de la imprenta y el auge del capitalismo, permitieron que las letras dejaran de ser un campo solo para unos pocos privilegiados para llegar a otras esferas sociales y dar paso a la relativa masificación de la literatura, fenómeno en el cual participaron las mujeres.

Esto implicó una mayor producción para un nuevo mercado de ficción en ciernes: el negocio de la novela floreció y las librerías se volvieron un negocio rentable. Hubo una gran producción de novelas y, en ese sentido, el capitalismo democratizó su publicación puesto que, tal como existieron algunas novelas que se convirtieron en una referencia cultural del período y país que las produjo, también hubo espacio para trabajos de consumo rápido y de menor calidad, que se publicaron en aras de entretener al público y satisfacer sus necesidades de consumo. Muchas veces los prejuicios consideraron a los escritos femeninos parte de este segundo grupo de manera inmediata, sin sopesar sus méritos o defectos de forma metódica.

De igual forma, muchos críticos se alarmaron ante esta ola de escritos, pues temían que la producción en masa fuese sinónimo de vulgarización y por ende, del fin de la alta cultura literaria y el declive del intelecto. Esta democratización literaria promovió el surgimiento de las mujeres que escribían de forma profesional. Ante esto, la reacción de la sociedad no fue favorable: la mujer escritora tuvo que enfrentar ataques contra su profesión, su persona y su obra, muchas veces, fundados en una supuesta inferioridad femenina que provenía de estereotipos y prejuicios que surgieron en el siglo XVII y que cobraron fuerza en el siglo XVIII.

De igual forma, durante el XVIII se argumentaba que las obras femeninas no podían aportar reflexiones ni dilucidaciones de importancia sobre el ser y su relación con el mundo, y estos escritos se reducían a ser catalogados como una producción de segunda categoría de poco valor intelectual y cultural. Se creía que los escritos femeninos debían poseer la delicadeza de su sexo, mas no la fuerza de la razón y por ende, debían someterse al escrutinio de la moralidad. Esto provocó que la literatura se convirtiera en un campo dominado por los hombres y que su producción literaria se volviera un pilar cultural, mientras que el de las mujeres terminó por relegarse a un olvido sistemático. Al respecto, comenta Louise Berkinow:

What is commonly called literary history is actually a record of choices. Which writers have survived their time and which have not depends upon who noticed them and chose to record the notice [...] As a result of the process whereby male power makes male culture and, therefore, male taste, the literary work of women has either been excluded from literary history or, when included has been distorted by the values of the class that has transmitted it (3).

En la época, era común encontrar en diarios y revistas literarias, comentarios que reforzaban esta idea, y que desanimaban a las mujeres a perseguir sus inquietudes literarias:

Time is wasted by women who write, and especially women who read, fiction: 'it is necessary that the novel writer is well acquainted with the human heart, should minutely understand its motives [...] This art is so little understood by young ladies who at present write novels, which none but young ladies and we, luckless reviewers, read, that it is not wonderful that they should have incurred a considerable share of neglect from us (citado en Gamer 36).

Aunado a esto, el género gótico también fue blanco de críticas que señalaban que se hacía un uso excesivo de convenciones y personajes tipo, lo que era considerado como una falta de talento por parte de los autores, pues los relatos carecían del genio y la originalidad de los “escritores serios”. Asimismo, la fantasía y la transgresión de la realidad se asociaron con relatos que solo podían disfrutar mentes jóvenes y sin formación —eufemismo para referirse a niños y mujeres—. Por tanto, los romances góticos eran descritos como literatura de pasatiempo de valor casi nulo, referido a lo femenino.

*Works of the Learned* proudly excludes all “Plays, Satyrs, Romances and the like because they tend to corrupt men’s morals” [...] *The Gentleman’s Journal* adopts a similar, if even more terse, silence “as for Novels, I need not Apologize for them otherwise than by saying that Ladies desire them.” Both deploy arguments that share common assumption about class and about reading for pleasure, arguing implicitly that “romances and the like” do not belong in a serious publication because men of “learning” cannot be interested in them (Gamer 52).

Se creyó que el exceso de fantasía y folklore en estas narraciones podían corromper a mentes sin educación y fáciles de impresionar y, de acuerdo con algunos intelectuales de entonces, esto podría llevar a que las mujeres que incursionaban en la escritura elucubrasen ideas peligrosas que podían ser una amenaza para el orden social por sus relatos oscuros y mórbidos. Así, durante este periodo, tanto la escritura femenina como la escritura gótica llegaron a mezclarse y confundirse.

El gusto de muchos intelectuales y críticos literarios también moldeó la visión de esa época respecto al gótico, no como un género literario, sino como un periodo histórico. Como ejemplo se puede señalar el diccionario de 1775 del Doctor Johnson en donde el término *Goth* se define como “one not civilised, one deficient in general knowledge, a barbarian” (citado en Punter y Byron 4). Así, mientras que la novela se erigía como un minucioso estudio de la sensibilidad del alma y reificación del intelecto y la razón, el ahora llamado romance, por su particular estética e inclinación hacia la transgresión y lo sobrenatural, se relacionó con el oscurantismo, la barbarie y la superstición asociados al Medievo, también referido como *The Dark Ages*.

De este modo, el romance gótico —aunque los registros demuestran que hombres y mujeres lo escribían y consumían casi a la par— se exacerbó por los críticos como producto de las mentes femeninas, opuestas a una naturaleza masculina exaltada como buena, racional y sabia. Así, el término “novela femenina” y “romance” se empleó de manera casi indistinta para definir lo escrito por la mujer. Como menciona Rodríguez: “Resulta difícil saber si la condición de inferioridad de la mujer se trasladó al romance o si el desprecio hacia el romance se trasladó a la mujer” (17). Una de las editoriales más influyentes que perpetuó la idea del romance como producción femenina fue la de Minerva Press, pues se dedicaba casi exclusivamente a publicar literatura gótica hecha por mujeres.

De esta forma, los prejuicios contra la literatura gótica como un género femenino se volvieron más fuertes y las escritoras también sufrieron las consecuencias: el estado marginal de los romances góticos dependió, en gran medida, de la decisión masculina de lo que una mujer podía leer y escribir, es decir, de un discurso que controló la expresión y la creatividad femenina.

Bajo este escenario aparece Radcliffe, una mujer con el deseo de ser reconocida como una autora culta y de que sus obras destacaran entre las novelas que se tachaban como las “Terroristas” de la literatura<sup>2</sup>. Argentina Rodríguez explica que “el éxito editorial de la escritora estuvo siempre constreñido por la doble moral: ser aceptada dependía, en gran medida, de su femineidad; ella debía ceder ante ideas y opiniones que definieran ‘lo femenino’” (14). De tal modo que la mujer del siglo XVIII vivió en un mundo donde se le controló y censuró constantemente. Sin embargo, la ficción de Radcliffe presenta un claro afán por repensar el campo de acción femenino a partir de su contexto.

Si bien, Radcliffe logró un amplio reconocimiento durante su época porque satisfizo intelectualmente a sus contemporáneos, aceptando las ideas y opiniones imperantes acerca de lo femenino, con un estilo apegado a la sensibilidad que exaltaba la virtud, el recato y la fragilidad de sus personajes femeninos en un mundo de terror e injusticias, también es verdad que reconoce dichos lineamientos como la

---

<sup>2</sup> Este término apareció por primera vez en 1797 en el artículo “The Terrorist Sytem of Novel Writing” publicado por un crítico anónimo que reprobaba la popularidad de la novela gótica y la acusaba de tramas genéricas y sensacionalistas.

perpetuación y aceptación de los estereotipos que eran la barrera a la que las mujeres que deseaban desarrollarse en la escritura debían enfrentar.

Así, a partir de la reconfiguración de un personaje tipo que era popular en ese entonces: la heroína gótica. Radcliffe puede presentar una nueva mirada a esta feminidad limitante y reimaginarla como una serie de actitudes y virtudes que, lejos de constreñir a sus personajes femeninos, serán la guía en su camino hacia la libertad, y serán un medio para que estas encuentran la felicidad y la realización en donde hasta entonces solo se vislumbraban el sometimiento, la infelicidad y la desdicha.

Es con la construcción del personaje de Julia Mazzini en *A Sicilian Romance* que la autora propone un nuevo papel para mujer dentro de las narrativas góticas. En esta novela la joven Julia vive con su hermana Emilia y Madame de Menon en un castillo semiabandonado por el Marqués Mazzini, quien se va de Sicilia después de la muerte de su primera esposa, Louisa Bernini para iniciar una nueva vida con su hijo Ferdinand y su segunda esposa, María de Vellorno. El Marqués, sin embargo, debe regresar cuando los habitantes del castillo reportan haber visto una figura fantasmagórica en la parte sur del castillo que, desde su partida, fue abandonada y cerrada con llave.

Durante el desarrollo de los eventos Julia se enamora del joven Conde Hippolitus de Veraza, sin embargo, el romance se ve truncado por los deseos de su padre, el Marqués Mazzini, de casarla con otro noble, el Duque de Luovo, para así aumentar su poder. Esto provoca que Julia decida huir del castillo, y, conforme avanza la historia, el lector descubre que la figura fantasmagórica que acecha es en realidad la sombra de Louisa Bernini, a quien Mazzini mantuvo encerrada por casi 20 años para poder estar con Vellorno.

En manos de Radcliffe, el relato gótico adquiere una dimensión de denuncia del sometimiento y la autoridad masculina extrema, que literalmente, atrapa a las mujeres en un mundo de opresión y confinamiento a la domesticidad y que encuentra un precursor en el tirano Manfred, protagonista de la novela de Horace Walpole *The Castle of Otranto* de 1764. En *Otranto* los personajes femeninos se ven sometidos a la voluntad del monarca Manfred, quien, desesperado por tener un heredero, comete actos terribles en aras de asegurar su descendencia: divorciarse



de su esposa Hippolita, casarse con quien sería su nuera, Isabella y —de forma accidental— asesinar a su hija, Matilda.

Es en el personaje de Louisa Bernini que Radcliffe presenta un epítome de los ideales de pureza y virtud femenina del siglo XVIII llevados al extremo<sup>3</sup>. Bernini, como Hippolita, Matilda e Isabela<sup>4</sup> en *Otranto*, vive bajo el yugo de Mazzini y es incapaz de oponerse a esta fuerza devastadora. Si bien Radcliffe pareciera exaltar a Louisa al describirla como “a lady yet more distinguished for the sweetness of her manner and the gentleness of her disposition, than for her beauty” (3), es capaz de señalar dicha virtud como la condena del personaje, quien permite todos los abusos de su esposo al punto de desaparecer dentro de aquél castillo y reducir su presencia a la de un espectro que acecha en la oscuridad: “The arrogant and impetuous character of the marquis operated powerfully upon the mild and susceptible nature of his lady: it was by many persons believed, that his unkindness and neglect put a period to her life” (ibid. 3).

Walpole también presenta a un prototipo de la heroína gótica en su personaje, Isabella. Sin embargo, esta dista mucho de tener la misma fuerza y motivación que Radcliffe presenta en Julia Mazzini. En la trama de Walpole, uno de los elementos que provocó mayor revuelo fue el deseo de Manfred por casarse con quien sería su nuera, lo que implicaba una relación carnal entre parientes políticos y un incesto simbólico. Ante esta idea, la joven doncella se ve horrorizada y decide huir del castillo. Sin embargo, esto lejos de ser una rebelión es producto de su apego a la corrección femenina establecida por un paradigma masculino: huir para proteger su bienestar físico y moral, sin transgredir las leyes filiales que la relacionan con Manfred.

---

<sup>3</sup> Rousseau en su obra *Emilio* enuncia que: “El destino especial de la mujer es agradar al hombre. Si recíprocamente debe agradarle el hombre a ella, es necesidad menos directa: el mérito del varón consiste en un poder, y solo por ser fuerte agrada” (citado en Rodríguez 40). Esta manera de pensar se popularizó durante el siglo XVIII, lo que influyó mucho en la posición desventajosa de la mujer durante este periodo.

<sup>4</sup> Este sometimiento exaltado como una virtud femenina tiene su precursor en los personajes femeninos de *The Castle of Otranto*. Tanto Hippolita, Matilda, como Isabella están subyugadas a la autoridad masculina y dispuestas a ceder fácilmente a los deseos de Manfred. Por ejemplo, Matilda al decir “but he is my father, and I must not complain” (37) o Hippolita cuando afirma que “It is not ours to make election for ourselves; heaven, our fathers, and our husbands must decide for us” (84), demuestran la opresión a la que están sujetas y también, su aceptación e incapacidad de cuestionarla o desafiarla,

La heroína gótica en Walpole es más un personaje que idealiza los valores establecidos sobre la femineidad que uno que se opone a ellos. La aparente movilidad de Isabella al escapar del castillo es en realidad, una defensa y una reafirmación de la imagen de virtud y sumisión femenina que no quiere diferir de la buena conducta y las expectativas morales a las que las mujeres estaban sujetas. Así Isabella, lejos de haber sido una figura revolucionaria de entonces, encarna el ideal femenino y se apega a defender su pureza y virginidad, aun en situaciones extremas, para perpetuar su estatus como una mujer virtuosa.

A Julia, sin embargo, la impulsa el despertar de su deseo sexual, el cual Radcliffe representa mediante el enamoramiento y breve cortejo entre ella e Hippolitus. Así, la trama de escape y persecución toma una tintura mucho más pasional cuando Julia se opone a los deseos de su padre de casarla con el Duque de Luovo, y presentan a Julia como una mujer que, si bien se apega a la virtud y el recato, es también un ser de naturaleza sexual y que se aleja de los ideales de pureza extrema presentados por Walpole: “She would escape the dreadful destiny awaiting her, but must, perhaps, sully the purity of her reputation” (Radcliffe 62); “She shrunk from the disgraceful idea of an elopement; yet she saw no means of avoiding this, but by rushing upon the fate so dreadful to her imagination” (Radcliffe 63).

Más allá de eso, Julia también demuestra un deseo por su libertad y su autodeterminación. Aún cuando su primer intento de escapar se ve truncado por los guardias del castillo y la muerte de Hippolitus (quién al final de la novela en realidad está vivo y explica que solo fue herido gravemente) Julia insiste en huir de la situación que la acorrala. Julia expresa el repudio hacia Luovo y el rechazo tajante hacia el matrimonio con él, por lo que, y a pesar de que su interés está ya fuera del panorama, la joven ingenia un segundo escape que resulta exitoso. A diferencia de Walpole, esta huida tiene un tinte feminista al ser una forma de resistencia contra la autoridad paternal y una defensa de los deseos de la protagonista, quien sorprende a todos en el castillo pues expresan que sería imposible para una mujer sobrevivir sola en los bosques sicilianos: “who could she depend upon for protection —or who could she intend to fly for concealment?—” (Radcliffe, 73)

A partir de ese momento la osadía se vuelve un punto que define el carácter de Julia. Su escape reivindica el anhelo por encontrar nuevas posibilidades más allá de la domesticidad y del matrimonio. De igual manera, Julia se vuelve un estandarte del heroísmo al ser ella misma su salvadora, pues la protagonista obtiene la capacidad de tomar acción y alejarse de aquello que la vulnera. Radcliffe presenta a Julia más allá del papel de la damisela en peligro y le permite la movilidad y capacidad de acción hasta entonces negada a las mujeres. Como lo expresa Ellen Moers “female self-consciousness brought heroism into literature” (121) y continúa “and she [Radcliffe] too had an idea of female selfhood. But it was not the thinking woman, not the loving woman, but the traveling woman: the woman who moves, who acts, who copes with vicissitude and adventure” (126).

Si bien la heroína gótica se presenta como aquella mujer que debe escapar de alguna fuerza amenazadora, no es sino hasta que ésta tiene conciencia de la necesidad de nuevos espacios para desarrollarse, que entendemos al personaje con su identidad de forma completa. Otros autores como Samuel Richardson y Henry Fielding también presentan modelos de heroínas literarias como Pamela en la obra homónima, o Sophia en *Tom Jones*. A diferencia de ellos Ann Radcliffe, al remover al interés romántico de la trama, se abanderó como la autora cuyos personajes se enfrentan a la aventura para recuperar su derecho a decidir por sí mismas.

El gótico, con su inclinación por presentar imágenes amenazantes, la incertidumbre de los lugares oscuros y el peligro potencial que acecha en cada rincón, lo hacen un género ideal para esta clase de mujeres valientes y desafiantes. La heroína gótica de Radcliffe además, presenta habilidades artísticas, una sensibilidad intelectual intuitiva y un carácter lleno de matices que la alejan de un ideal femenino restrictivo, pues éste asociaba a la mujer ideal como un ser delicado, desprovisto de pasión, de carácter simple y subordinado a los deseos masculinos: “Julia was of a more lively cast. An extreme sensibility subjected to frequent uneasiness; her temper was warm, but generous; she was quickly irritated, and quickly appeased; and to a reproof, however gentle, she would often weep, but was never sullen” (*Sicilian* 4).

Asimismo, Radcliffe deja los convencionalismos típicos de los romances góticos —que reduce a la heroína a un objeto al que se desea conquistar—, para dotarla de habilidades que dimensionen su capacidad de creación y su compenetración con el arte, sin la modestia y la abnegación características de las mujeres en el siglo XVIII. A Julia, por ejemplo, le confiere de un genio musical capaz de robarle el aliento a todo aquel que la escucha:

She struck the chords of her piano-forte in beautiful accompaniment, and in beautiful accompaniment, and towards the close of the second stanza, her voice resting on one note, swelled into a note so exquisite, and then from thence descended to a few simple notes, which she touched with such impassioned tenderness that every eye wept to the sounds. The breath of the flute trembled, and Hippolitus entranced, forgot to play. A pause of silence ensued at the conclusion of the piece, and continued till a general sigh seemed to awaken the audience from their enchantment (ibid. 22).

En esta escena, el talento de la protagonista y una habilidad que supera a la de Hippolitus es evidente ya que “encanta” a toda la audiencia con sus notas. A lo largo de la novela la autora se esmera en presentar a un personaje a la vez ingenuo, sensible como delicado, de manera que crea un balance entre el talento de su protagonista y la “corrección” femenina que demanda humildad y timidez respecto a dichos talentos. Esto, en interés de que las muestras de genialidad de su heroína no aparezcan como una pretensión de superioridad: “She scarcely dared to lift her timid eyes from ground, and when by accident they met his, a soft tremor seized her” (22). Esta interacción presenta a Julia como una joven con un talento superior al de muchos pero aún sujeta a las expectativas de timidez y modestia:

La mujer hereda esta imagen de femineidad en la que se le describe como un ser pasivo, sin matices y subordinado al hombre. Esta imagen, producto de la imaginación masculina, encarna estereotipos de lo femenino cuyo propósito es excluir gradualmente a la mujer del proceso creativo de la escritura. De ahí que no resulte sorprendente el temor al ridículo o al rechazo que evidenciaban las escritoras, como tampoco su empeño en ocultar su creatividad con el disfraz del disimulo o del silencio (Rodríguez 76).

Radcliffe, no obstante, deja entrever en sus novelas rastros de resistencia al discurso imperante, y un deseo de renovar la visión sobre el talento femenino hasta entonces menospreciado, para mostrar un personaje que tiene relación con el arte y un temperamento más pasional que lánguido, como bien lo retrata Julia: “Her

imagination was ardent, and her mind early exhibited symptoms of genius [...] The instructions of madame she caught with astonishing quickness, and in a short time attained to a degree of excellence in her favorite study, which few persons have ever exceeded" (4).

Al mismo tiempo, en una preocupación por demostrar su capacidad intelectual y talento como autora (dos características casi automáticamente negadas a las mujeres que escribían) Radcliffe utiliza recursos que hasta entonces difícilmente se encontraban en los romances góticos: Por ejemplo, la autora señala su conocimiento sobre la tradición inglesa al mencionar a poetas como Shakespeare y Milton, y a pensadores contemporáneos como Congreve o Burke dentro de su narración. De ellos de hereda un lenguaje refinado para describir las escenas de su obra y mostrar los alcances estéticos y filosóficos del género.

El objetivo era legitimar la capacidad femenina incorporando el poder de creación y la parte intelectual que hasta entonces se pensaba que solo podía provenir de un hombre. Radcliffe presenta a personajes solitarios y sensibles que se relacionan con el mundo mediante su genio artístico; Julia, por ejemplo, se entrega a la música para exaltar el amor y pasión que le despierta Hippolitus: "She loved to indulge the melancholy of her heart in the solitude of the woods. One evening she took her lute to a favourite spot on the seashore [...] She touched the chords of her lute in sweet and wild melancholy, and sung the following ode [...]" (*Sicilian* 42). Julia es capaz de componer una oda al momento, concatenando así su pasión e intelecto en el ejercicio del arte.

Aunado a esto, Radcliffe cambió el uso de tramas fantásticas al presentar una resolución de conflictos denominada *explained supernatural* —la explicación lógica y racional de lo sobrenatural— que ya antes habían utilizado autoras como Clara Reeve. Así, señala a la razón como un arma para combatir las supersticiones en el relato, lo que es también una forma en que la autora aboga por la importancia de la educación en la vida de las mujeres para erradicar el oscurantismo en el que se encontraban inmersas como género.

En el caso de *A Sicilian Romance* las luces fantasmagóricas que Julia ve en la parte abandonada del castillo son en realidad la silueta de Louisa Bernini, su madre. El contraste de la razón y la ignorancia se vuelve un elemento crucial en la

narración, pues descubrir la verdadera naturaleza de esas luces es lo que puede otorgar la libertad a Bernini y reivindicar su lugar en el castillo.

El imaginario que construye Radcliffe alrededor de esta figura fantasmal resulta clave para ahondar en el cambio de perspectiva que Julia logra alcanza al final de la novela: “she perceived a light faintly flash through a casement in the uninhabited castle. A sudden tremor seized her [...] In a few moments it disappeared, and soon after a figure, bearing a lamp, proceeded from an obscure door belonging to the south tower” (9).

La luz que acompaña a Bernini en sus apariciones —si bien inquietante y atemorizante— se contrasta con la oscuridad que gobierna en el castillo, y con la oscuridad en la que el marqués pretende mantener a sus súbditos. Al descubrirse los crímenes de Mazzini no solo se derrumba la estructura de poder que le sostiene, sino que también se reivindica el lugar de todos aquellos que fueron sus víctimas a lo largo de la novela. La “luz” de la razón, aquella que tiene la potencialidad de revelar la identidad de Louisa como mujer y no como espectro, es entonces una fuerza que resulta liberadora, pues aleja a las mujeres de la domesticidad opresora y aniquilante que las mantiene cautivas. Así, Julia, la heroína que puede viajar, enfrentarse a bandidos, caminar entre rocas y cuevas sinuosas y perderse dentro de un laberíntico castillo, logra encontrar la habitación en la que su madre ha sido prisionera por años, y demuestra que no solo es capaz de salvarse a sí misma, sino también a otros en el camino.

A pesar de que Radcliffe fue, en muchos casos, una autora conservadora en cuanto a sus posiciones morales y convencional en cuanto a la resolución de los conflictos presentados en sus novelas<sup>5</sup> (el triunfo del bien contra el mal, la razón sobre la superstición, el regreso de sus heroínas a la esfera doméstica y el uso de roles de género tradicionales), sus heroínas son también mujeres activas y desafiantes que bajo la constante de decoro, la virtud y la delicadeza logran aventurarse en situaciones que obligaban a repensar los estereotipos sobre las capacidades femeninas.

---

<sup>5</sup> Al respecto dice Durant: “Ann Radcliffe’s place among gothic novelists has been consistently misunderstood because she was a conservative writer in what is now considered a revolutionary movement” (519).

Así, la heroína que escapa, es la figura de una mujer que se aleja de lo establecido al buscar autonomía y autodeterminación. Las acciones de Julia desafían la languidez y delicadeza de un ideal que abogaba por la opresión femenina, tanto física como intelectual, promoviendo que la novela gótica, con sus persecuciones y cambios de locación fuera el medio perfecto para justificar un cambio en la percepción de la feminidad, y que se reconociera el deseo de una movilidad y libertad de acción constreñido por la domesticidad .

Radcliffe, en el acto de legitimarse como autora ante una crítica muchas veces anti-femenina, presenta a la mujer como una creadora intelectual capaz de proponer nuevas formas de percibir al mundo, y ser un eslabón que defina otra forma de entender el ser y la realidad desde una perspectiva distinta a la masculina. Esto la coloca como una escritora profeminista que aboga por el derecho al reconocimiento de las capacidades intelectuales, racionales y creativas, y a la autodeterminación de las mujeres.

En *A Sicilian Romance* la dimensión espacial de la novela se convierte en un aspecto donde se puede ahondar en el entendimiento de Radcliffe respecto a su sociedad, siendo el castillo el primero espacio social en el que convive Julia, en donde adquiere los primeros valores que forjan su carácter en compañía de su hermana Emilia y Madame de Menon y en donde comprende la vulnerable posición de una mujer en el mundo. El siguiente capítulo lo dedicaremos a analizar la dimensión simbólica del castillo dentro de esta narración.

## Capítulo 2. El castillo y su dimensión simbólica como el reflejo de la ideología patriarcal y los límites de la domesticidad

*“Nombrar un lugar, incluso describirlo en rigor, no es suficiente para proyectarlo en la conciencia del lector, solo la repetición, la insistencia textual, por así llamar a este fenómeno descriptivo redundante, es capaz de dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado”.*

— Luz Aurora Pimentel

Como personaje de ficción, la Julia de Ann Radcliffe incursiona y es pionera en el cuestionamiento de los valores patriarcales imperantes no solo en el contexto social, sino en la literatura de la época. Es a través de diferentes metáforas y paralelismos que la autora desarrolla a un personaje cuyo accionar es impulsado por el deseo de ser libre. En *A Sicilian Romance* la heroína radcliffeana es también un personaje que se define mediante la confrontación recurrente hacia las estructuras que limitan su vida.

De esta forma la heroína que se construye en *A Sicilian Romance* es una condición *sine qua non* para describir a una joven que es valiente, audaz y contestataria que distinguirá a la narrativa de Radcliffe en el género gótico. El castillo, lugar en donde Julia experimenta el confinamiento y del que posteriormente debe escapar, funciona entonces como el elemento que evidencia la opresión y el poder masculino, pero también las potencialidades intelectuales, artísticas y creativas que poseen las mujeres que viven encerradas en él: Madame de Menon, Emilia y en especial, Julia.

Históricamente, el castillo se erige como un espacio cuya construcción impresiona o intimida a quien lo observa. Es un símbolo de poder y control. Al mismo tiempo, es un recordatorio del deseo humano de dominar el mundo que habita, de la lucha contra las fuerzas de la naturaleza, el paso del tiempo y la mortalidad, valores que se asocian a la imposición o la fuerza física del hombre.

En esta novela el castillo, entonces, adquiere un nuevo matiz simbólico que se comprende de mejor manera al escudriñar en el limitado campo de acción en el que vivieron las mujeres del siglo XVIII, y las formas de resistencia que surgen a partir de esto, pues la cautividad en la que viven Julia, Emilia, Madame y la misma



Louisa Bernini, se convierte en la alegoría del destino al que debían enfrentarse la mayoría de las mujeres: la domesticidad.

Es la libertad la que se coarta dentro de los muros de estos castillos y conventos regidos por hombres que ambicionan poder, donde la figura femenina se vuelve un medio para preservar dicho poder y se objetiviza como moneda de cambio o símbolo del control masculino sobre la vida de otros. En estos espacios el deseo de ser libre se convierte en un fin en sí mismo, y las mujeres padecen la pesadilla que conlleva escapar entre catacumbas y paisajes borrascosos.

La presencia de estos edificios góticos no solo sirven para brindar una dimensión tonal a la novela, ya que su rol va más allá de describir espacios y evocar miedo en el lector. También funcionan como una fuerza simbólica dentro del relato. Estos espacios sirven como recipientes de tortuosos estados psicológicos, deudas con el pasado, deseos reprimidos y como una micro-representación de la sociedad inglesa de aquél tiempo, en donde los temores, ansiedades e incertidumbres de la época se pueden materializar de forma visual, ya sea en sus formas arquitectónicas o a veces, mediante los espectros que habitan dentro de estas construcciones.

En *A Sicilian Romance*, el mundo patriarcal que vulnera a Julia tiene un valor referencial respecto al contexto de la autora, por lo que podemos entender al espacio físico que constriñe a la heroína, como una representación de las limitaciones a las que las mujeres estaban sujetas, como menciona Kate Ferguson Ellis: “The vast, imprisoning spaces that appear so regularly in the Gothic as castles, monasteries, and actual prisons can be read as metaphors for women’s lives under patriarchy” (458).

El castillo se vuelve así la representación física del poder del Marqués Mazzini, el patriarca que limita y coarta la libertad de aquellos bajo su control, sin embargo, el castillo también es un espacio habitado por Julia, su hermana Emilia y Madame de Menon, por lo que en un inicio Radcliffe lo describe como un espacio de feminidad, calma y melancolía en donde conviven estas tres mujeres: “A melancholy stillness reigned through the halls, and the silence of the courts, which were shaded by high turrets, was by many hours undisturbed by the sound of any foot-step” (*Sicilian* 5). Este es el primer espacio de socialización de las hermanas Mazzini, en donde las artes, el estudio y su mutua compañía resultan suficientes

para su conformidad y su felicidad “for they knew not enough of the world seriously to regret the want of its enjoyments” (ibid. 7). Empero, conforme avanza la narración, esta percepción se transforma para convertir al castillo en un sitio de opresión, resignación, aprisionamiento y dolor, como advierte la historia de la propia Madame de Menon.

La desgracia de este personaje es una cadena de eventos desafortunados. Primero, su esposo el chevalier de Menon, mata a su cuñado en una violenta disputa entre caballeros. Este terrible acto lo obliga, por culpa y arrepentimiento, a enlistarse en el ejército y morir en la guerra. Como Madame de Menon es huérfana y no tiene ningún testigo de su enlace con el Chevalier, la familia de este no la reconoce como heredera por lo que, en segundo lugar, queda despojada de todas sus propiedades y pertenencias. Con este pasaje, Radcliffe señala la desventajosa situación legal de las mujeres de la época, en donde no podían poseer tierras ni propiedades sin el respaldo de una figura masculina. Madame, entonces, queda a expensas de su suerte y se ve arrojada al mundo de una forma injusta y poco esperanzadora.

A partir de esto, Madame encuentra refugio en el castillo Mazzini gracias a su antigua relación de amistad con Louisa Bernini, y consigue volverse la institutriz de sus hijas. Al principio, vivir en el castillo parece la mejor opción para paliar el infortunio en el que se encuentra, aunque el castillo en realidad no es un espacio de vitalidad ni realización sino uno de resignación. De hecho Radcliffe describe al castillo en el capítulo 1 como “forlorn and almost desolate from the spaciousness of the apartment” (5) y aborda la añoranza de la protagonista por conocer el mundo cuando desde una ventana observa a lo lejos la ciudad: “The city of Palermo was also distinguishable; and Julia, as she gazed on its glittering spires; would endeavour in imagination to depicture its beauties, while she secretly sighed for a view of that world, from which she had hitherto been secluded” (6).

El uso de operadores tonales como “desolate” o “secluded” refuerzan la idea de que no es un lugar de protección y lo acercan a los límites de la movilidad económica, social y a los sentimientos de melancolía y añoranza de las mujeres. Tenemos entonces un espacio problemático que refleja la falta de oportunidades para desarrollar un rol activo más allá del hogar.

Esto contrastaba con la percepción masculina de lo que representaban los espacios en general, por lo que la mirada radcliffeana supuso un antes y un después en la presentación de estos confinamientos, situación que se refuerza en la obra *La poética del espacio* (1957) de Gaston Bachelard. El filósofo expone un entendimiento casi universal respecto a los castillos<sup>6</sup>, cabañas, mansiones u otro tipo de construcciones, para Bachelard “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (35) y enfatiza cómo el imaginario social respecto a estos espacios encapsula la idea de una “intimidad protegida”:

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental [...] A través de todos los recuerdos de todas las casas que soñamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de *intimidad protegida*? [...] Hay que decir pues, cómo habitamos nuestro espacio vital con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un ‘rincón del mundo’.

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. [...] Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección [...] La casa *en la vida del hombre* suplanta contingencias [...] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa (Bachelard 33, las cursivas son mías).

A pesar de que más de un siglo separa a Bachelard de Radcliffe, no es difícil encontrar a lo largo de la historia que la experiencia femenina enmarca al espacio doméstico como uno de opresión y locura, mientras que la mirada masculina lo filtra como un espacio de intimidad y protección.<sup>7</sup> Para Radcliffe, el castillo, si bien funciona como una casa en la vida de la mujer, y en un principio brinda protección a estas tres mujeres, también es un lugar que encapsula la resignación y el anhelo, el

---

<sup>6</sup> Bachelard expresa en *La poética del espacio*: “El fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata. En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo” (34).

<sup>7</sup> Podríamos también, citar los monólogos de los reyes shakespearianos —escritos varios siglos antes de las propuestas de Radcliffe y Bachelard sobre los espacios habitados— quienes, en los solitarios pasillos de sus castillos, encuentran un lugar de refugio para reflexionar acerca de su vulnerabilidad y condición humana. Radcliffe era sin duda una ávida lectora de Shakespeare, como demuestran el incontable número de epígrafes y referencias que hace en su obra, por lo que es posible que estuviera familiarizada con esta imagen del castillo como un espacio de seguridad contra el mundo de la guerra, los juegos de poder y la naturaleza y los reconfigurara desde una visión femenina.

encierro y el deseo coartado de conocer al mundo: “Julia would sometimes sigh for the airy image which her fancies painted, and a *painful curiosity* would arise concerning the busy scenes from which she was excluded” (*Sicilian 7*, las cursivas son mías).

El castillo, así, se convierte en la estructura sólida que limita a la heroína, cuya significación de control patriarcal sobre la vida de la mujer es permanente. Esto fomenta la necesidad de escapar de los muros pesados que también encierran prejuicios, ataques constantes y estigmas establecidos por un orden de ideas que colocó a las prisioneras en una posición vulnerable y desgastante.

El anhelo por salir de este castillo crece cuando Julia conoce a Hippolitus y debe enfrentar a su padre, quien desea casarla con el Duque de Luovo. En este pasaje de nueva cuenta se constata la vinculación del espacio respecto a las experiencias de las mujeres que lo habitan y le brinda un valor simbólico femenino; no es “encerrada” ni “tibia” como Bachelard señala, sino más bien amplia, solitaria, fría y gótica. La casa en donde habita la mujer no es un rincón del mundo, es el mundo entero, limitante y claustrofóbico.

Una vez que Julia descubre lo que el mundo fuera del castillo le ofrece, siente que “all her former pleasures now appeared insipid; she wondered that they had power to affect her, and that she had endured with content the dull uniformity to which she had been condemned” (23). Las palabras que Radcliffe utiliza —‘endured’, ‘content’, ‘condemned’— inscriben en la vida dentro del castillo, la estructura de poder, como una prisión o un castigo.

A partir de las descripciones y de los espacios que encontramos a lo largo de la obra radcliffeana, la autora logra plasmar una visión del mundo que hasta entonces no tenían lugar en la ficción masculina. Como escribe Luz Aurora Pimentel “describir [...] es adoptar una actitud frente al mundo” (16). A partir se entiende el valor ideológico que se forja en la obra, el cual no surge de manera espontánea, sino mediante la forma en que el autor enfatiza el mundo que presenta<sup>8</sup> puesto que

---

<sup>8</sup> Al respecto, comenta Pimentel: “la configuración descriptiva, lejos de ser una mera *repetición* de los detalles descriptivos en el nivel de la manifestación y en el de los objetos de la descripción, se presentan como un fenómeno *relacional* y de *construcción de lectura*, es la *figura* significativa que traza la relación de ciertas particularidades descritas –independientemente del contenido específico de la descripción–, lo que al reduplicarse en la descripción de otro objeto, ya sea similar o

la configuración descriptiva de la novela “constituye un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (Pimentel 8).

Radcliffe presenta un espacio en donde las habitaciones “were spacious, but gloomy, they had been for some years uninhabited; [...] an air of desolation reigned within them that inspired melancholy sensations” (27). Estos operadores tonales son una constante en la descripción del castillo, lugar en el que la desolación reina y la vida encuentra difícil florecer, más aún, donde los individuos se encuentran aislados y confinados a sus propias angustias y temores: “Julia observed that her chamber, which opened beyond madame’s, formed a part of the southern building, with which, however, there appeared no means of communication” (idem.).

Sin embargo, Radcliffe dedica al menos la primera parte de su novela a ilustrar posibilidades de resistencia en estas circunstancias de opresión, aislamiento y abuso por parte de un patriarca como Mazzini. La autora describe la vida de Julia, Emilia y Madame de Menon previa a la llegada de Mazzini y concatena la sororidad, la creatividad y el cultivo del intelecto dentro de lo que otrora fuese un espacio de confinamiento, melancolía y resignación:

“Thus lovely and thus veiled in obscurity, were the daughters of the noble Mazzini. But they were happy for they knew not enough of the world seriously to regret the want of its enjoyments [...] Books, music, and painting, divided the hours of [Julia’s] leisure, and many beautiful summer-evenings were spent in the pavilion, where the refined conversation of madame, the poetry of Tasso, the lute of Julia, and the friendship of Emilia, combined to form a species of happiness, such as elevated and highly susceptible minds are alone capable of receiving or communicating. Madame understood and practised all the graces of conversation, and her young pupils perceived its value, and caught the spirit of its character” (Radcliffe 7).

El ejercicio del intelecto y la creación pueden entenderse como la resistencia que encuentran Julia, Emilia y Madame de Menon en espacios donde impera la tradición masculina. El poder que Radcliffe confiere a estas tres mujeres mediante las capacidades de decidir, instruir y, finalmente, de huir, distan de las nociones

---

completamente diferente, cristaliza en figura y hace que las configuraciones percibidas entren en relación significativa, con frecuencia de analogía” (87).

convencionales de poder, muchas veces asociadas a cualidades inherentemente masculinas como la fuerza física, la furia o el control sobre otros. Al respecto, diferentes autoras<sup>9</sup> señalan la necesidad de identificar las formas en que el poder se manifiesta en la tradición femenina a lo largo de la historia, a modo de reivindicar el poder desde la feminidad:

If the history of women's lives was in fact the chronicle of a timeless and unchanging oppression, then we too were doomed. As individuals, as a movement, we needed a stronger heritage than that. Thus, half in strategy, we turned to the past, hoping to find "traditions of protest and resistance" [.] (Lowder Newton XVI).

Para Newton repensar el poder es "to challenge the most dominant and most entrenched of social relations" (xix). En *A Sicilian Romance* las mujeres sobrellevan el encierro dentro del castillo pese a la imposición del Marqués y el acoso del Duque. El "covert power" visto así, se canaliza mediante la colectividad, como una especie de utopía donde las mujeres se hermanan para ayudarse unas a otras, sin importar su posición social, edad u origen: las relaciones entre Madame y las hermanas Mazzini, Julia y la sirvienta Caterina (quien le ayuda a escapar del castillo), o Julia y Cornelia, la hermana de Hippolitus, que vive en el convento donde Julia se esconde del Duque.

Más aún, Radcliffe presenta a la literatura y el arte como aspectos paliativos<sup>10</sup> del encierro al que están sujetas Julia, Emilia y su institutriz: "Madame excelled in music and drawing. She had often forgot her sorrows in these amusements, when her mind was too much occupied to derive consolation from books, and she was assiduous to impart Emilia and Julia a power so valuable as that of beguiling the sense of affliction" (4). El arte se presenta como un componente identitario de las aflicciones que funciona como un elemento no sólo lúdico, sino también esperanzador: "Emilia's taste led her to drawing, and she soon made rapid advances in that art. Julia was uncommonly susceptible of the charm of harmony. She had

---

<sup>9</sup> Algunas de las más destacadas en el campo de estudio del poder y la feminidad son Judith Lowder Newton, Carolyn Lougee, Barbara Bellow Watson y Berenice Carroll.

<sup>10</sup> Nina Auerbach, en su libro *Communities of Women*, explora esta imagen utópica que aparece de forma recurrente en la tradición femenina, una idea que parece rondar la mente de las mujeres que, al ser excluidas de la sociedad, crean un círculo propio, autosuficiente y libre de la otredad que les confiere el estar frente a la mirada masculina.

feelings which trembled in unison to all its various and enchanting powers” (*Sicilian* 4). El castillo, otrora emblema de la masculinidad desbordada, se traza como un espacio donde, pese al encierro, se potencializa la creatividad, la imaginación y la sensibilidad femenina.

Para Julia, la vida dentro de este castillo gótico, sombrío y desolado es lo que más tarde le permitirá salir triunfante de los obstáculos que encuentra en su travesía al escapar de su padre y del Duque de Luovo. La sororidad entre las tres mujeres confinadas en este espacio, la educación que Julia recibe de Madame y el refinamiento de su gusto son factores importantes que le permiten sobreponerse a los horrores e injusticias que enfrenta a lo largo de la novela.

El castillo gótico, entonces, refuerza con sus habitaciones desoladas, frías, poco accesible y lúgubres, una imagen ideal para presentar heroínas que tiene que escapar del yugo del poder que las constriñe. Desde esta construcción casi erigida para propiciar la reclusión, el miedo, el poder y el control, Radcliffe señala la necesidad de la mujer para ser contestataria de una realidad a la que debe oponerse, incluso por dignidad.

Asimismo, con el desarrollo de la trama pudo resaltar otras posibilidades para la mujer diferentes a las que proponía el paradigma tradicional, más allá de la obediencia y abnegación incuestionables. Gracias al empleo de operadores tonales que otorgan a la narración un tinte sombrío, y una insistencia textual agobiante en relación al acoso y la opresión que sufre Julia, puede configurar un mundo de horror y desesperación que se convierte en el espejo de la realidad que la autora percibe.

En *A Sicilian Romance* salir de las cuatro paredes del castillo supone para la heroína entrar a un mundo peligroso, de acoso sexual y objetificación para conseguir los fines de otros. Mientras que no hacerlo perpetúa su estatus subordinado y dependiente a una figura paterna y la imposibilidad de descubrirse como un individuo. En el romance gótico coexisten el bien y el mal, la naturaleza y lo artificial, un pasado que acecha al presente, la protesta y la resignación. El castillo se vuelve un mundo de contradicciones y esta complejidad se refleja en su desconcertante arquitectura. El edificio se convierte en un espacio de confusión con sus numerosas escaleras, puertas cerradas y galerías interminables en las que los protagonistas se pierden. Hay que tener presente que este castillo es, finalmente, la

creación de una mujer del siglo XVIII. En su obra, Radcliffe refleja el sentir de una mujer que desea alejarse de viejas expectativas y estructuras que la constriñen a la esfera doméstica pero que no encuentra una salida fácil para lograrlo.

En *A Sicilian Romance*, sin embargo, hay un tono positivo que se enfatiza al final de la novela, cuando los protagonistas buscan nuevos espacios para residir y abandonan los edificios que contienen el dolor, la opresión y la injusticia que han enfrentado: “Emilia departed with Ferdinand for Palermo [...] Madame had quitted the Abbey for another convent [...] This happy party now embarked for Naples [...] From this period the castle of Mazzini, which had been the theatre of a dreadful catastrophe; [...]—was abandoned” (198). Años más tarde en la historia, el narrador se encuentra entre las ruinas del castillo y descubre el manuscrito de este relato. Las ruinas representan las viejas ideas ahora obsoletas, y también la posibilidad de iniciar un nuevo ciclo que permite la renovación, resaltando que ninguna ideología es estática e inamovible.

Mediante su ficción, la autora instauro la posibilidad de crear un mundo diferente, donde la compasión y el entendimiento, triunfan sobre la violencia e imposición. En *A Sicilian Romance* comienza una tradición de lo que después se convierte en el sello distintivo de la autora: la heroína que viaja. Julia, al verse obligada a huir de su padre, emprende el escape a mitad de la noche y logra salir del castillo gracias a la ayuda de su sirvienta Caterina. A partir de esto, el siguiente punto de análisis será la relación de los personajes con el exterior.



### Capítulo 3. Terrores sublimes: la conexión entre el mundo interior y exterior para la formación de la identidad femenina

*“The landscapes for which she is so justly famous are pictures of countries she never saw”*

—Sir Walter Raleigh

Dentro del castillo lúgubre e impenetrable Radcliffe presenta la descripción de cómo mediante la instrucción artística e intelectual sus personajes pueden sobreponerse a la melancolía y a un destino que parece abrumador. Sin embargo, no es solo dentro de estos muros donde a la heroína sufre violencia y acoso, sino también en el exterior, escenario en donde toma lugar la persecución de Julia Mazzini y en donde la heroína, si bien libre de las barreras físicas, es ahora acosada por las figuras del Duque, el Marqués y sus secuaces.

Es en su heroína gótica que Radcliffe crea un personaje cuyo accionar gira en torno a una promesa de libertad. Son la pasión y la curiosidad por conocer lo que hay más allá de las obligaciones filiales contenidas dentro de los muros del castillo lo que permitirán alcanzar dicho fin y experimentar una nueva forma de existir. Para ello, Radcliffe presenta la conexión de la heroína con la naturaleza y sus paisajes, así como con todo aquello que le ofrece el espacio exterior para que ésta constate, por sí misma, la posibilidad de otros mundos.

*A Sicilian Romance* denuncia el sojuzgamiento masculino sobre la capacidad de la razón femenina, mediante una protagonista cuya naturaleza es la de una mujer que se ve floreciendo fuera del castillo. De esta manera, Radcliffe puede revelar que la heroína es capaz, lejos de los típicos roles de género, de alcanzar el potencial de su mente y la independencia. El prejuicio sobre la inferioridad de la mente femenina es algo con lo que Radcliffe está familiarizada y que impera en su contexto, por lo que existe una inquietud por reformarlo. Tal es el caso de las ideas vertidas en *El Emilio o de la educación* de Rousseau, en donde se establece, por ejemplo, que educar a mujer es una pérdida de tiempo:

La educación de las muchachas es diametralmente opuesta a la razón [...] Dad sin escrúpulos educación de mujeres a las mujeres; haced que se aficionen a las tareas de su sexo, que sean modestas, que sepan cuidar y gobernar su casa.

[...]

No es propio de las mujeres la investigación de las verdades abstractas y especulativas, de los principios y axiomas en las ciencias [...] porque las obras de ingenio vasto exceden su capacidad; no tienen la atención ni el criterio suficiente para aprovechar en las ciencias exactas (citado en Rodríguez 42).

Incluso, la obra maestra de esta autora, *The Mysteries of Udolpho*, se considera una respuesta al pensamiento rousseauiano, ya que la protagonista, Emily, comparte similitudes con la educación de Emilio. Sin embargo, su incursión en la sociedad supone sortear obstáculos ajenos por su sexo, como el peligro de perder sus propiedades al quedarse huérfana y no estar casada, evitar el acoso del malvado Montoni y vivir, junto con su tía, el maltrato y el encierro dentro de un castillo gótico en Italia.

En *A Sicilian Romance* el acercamiento para dar una respuesta a este discurso se desarrolla a través de los elementos que sirven como marco espacial en su obra, estética distintiva del gótico durante este siglo: los bosques sinuosos, las cuevas y los caminos peligrosos que generan el miedo a largo de la narración, y que representan la complejidad y obstrucción para que Julia alcance la seguridad y libertad que se le ha negado.

Estos componentes espaciales, que se impregnan de sentimientos de desorientación y miedo, son los que le dan sustento a lo que se ha definido como la estética del horror y el terror: el primero causa impacto inmediato, es más visual, refiere a lo grotesco, lo deforme y lo diferente. El terror, en cambio, es más sutil, pues su sentido recae en la construcción de una atmósfera de incertidumbre que confunde los sentidos del lector.

La importancia de lo lúgubre y lo sombrío en la narrativa de Radcliffe aparece como una clara influencia del trabajo del filósofo Edmund Burke y su tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* de 1756, que significó una piedra angular en la concepción de la estética gótica y el concepto de lo sublime:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or

operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.

En la teoría estética, lo sublime se define como algo tan poderoso como aterrador, que hace aflorar una extraña sensación de placer en el sujeto que lo observa. Sin embargo, este concepto ha tenido en el tiempo diferentes acepciones: fue Longino, el crítico griego, quien fundó el término para referirse a una belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de la racionalidad, o, incluso, provocar dolor porque era algo difícil de asimilar. Este primer concepto gozó de popularidad en el siglo XVI, pero su recuperación moderna se hizo hasta el siglo XVIII con la filosofía empirista.

El conde Anthony Ashley Cooper y el crítico John Dennis fueron de los primeros en expresar su admiración por las formas sobrecogedoras e irregulares de la naturaleza. Esto lo retoma Joseph Addison en *The Pleasure of the Imagination* para introducir los tres elementos que estimulaban a la imaginación: la grandeza (sublimidad), singularidad (novedad) y belleza. Addison relacionó la belleza con la pasión y la desligó de la razón, pues para él, la belleza afecta de una forma inmediata e instantánea, actuando de forma más rápida que la razón, por lo que es más poderosa.

El filósofo Edmund Burke, a partir de las discusiones acerca de lo sublime, hace su propio tratado, cuya importancia radica en objetar que lo sublime y lo bello son categorías que pueden excluirse mutuamente; es decir, algo grotesco (como una gárgola) puede provocar terror y aun así, ser fuente de placer estético más allá del raciocinio del individuo, pues el sobrecogimiento sublime se apodera de su mente y lo lleva a un estado de éxtasis incomprensible.

De acuerdo con Burke son los objetos los que por sí mismos poseen características sublimes. Su tratado enlista una serie de objetos, fenómenos y conceptos que de acuerdo con él, encarnan lo sublime: el poder, los edificios viejos, el silencio, la oscuridad, los espacios vastos, los precipicios o la fuerza de los animales salvajes, entre otros elementos.

Según esta lógica, el sujeto no tiene poder sobre sí mismo cuando está frente a un objeto, lo que lo priva de la razón y lo convierte en presa de su asombro. Un ejemplo de esto es cuando define lo sublime como una sensación de “delightful

horror, a sort of tranquillity tinged with terror” —concepción que no se relaciona con lo que hoy se entiende como una experiencia “elevada” del alma o los sentidos—. Uno puede observar a un animal amenazante y esto provocar miedo y angustia, sin embargo; desde un punto seguro esta visión de fuerza exultante provoca tanto conmoción como admiración.

Para Burke lo sublime aparece como una respuesta fisiológica en donde nos conmueven la magnificencia, la singularidad o la belleza desbordada, alejándose del artificio literario propuesto por Longino. Así, el filósofo sigue la corriente de la realidad como una verdad dada e irrefutable que solo se puede observar y aceptar sin cuestionar, como una idea absolutista y dogmática a las que el individuo solo responde sin control alguno.

Esta visión de mundo se apega a la narrativa ilustrada cuyo objetivo fundamental era descubrir las verdades universales de una realidad única y objetiva, en donde los sentidos eran, por el contrario, falibles y subjetivos. La propuesta burkeana centra su estudio en los objetos, que son los que poseen los rasgos que los hacen sublimes, y por lo tanto limita la imaginación del individuo, quien no puede hacer nada sino perturbarse o maravillarse ante la presencia del poder de dichos objetos.

En contraste con estas perspectivas, Radcliffe —si bien retoma la tradición burkeana de respuestas fisiológicas “de nervios que se contraen”—; no abraza completamente todas sus concepciones, pues modifica la visión de que son los objetos los que tienen el valor intrínseco de ser sublimes, para otorgarle a los sujetos el poder de realizar ese juicio. Es decir, confiere al individuo una supremacía sobre la realidad, en cuanto a que es la mente humana la que la construye y por tanto esta no es algo dado e inamovible.

Si bien la estética del terror de Radcliffe no descarta la influencia de Burke e incluye en su obra buena parte de lo que el filósofo consideró elementos que perturban o maravillan, requiere de la imaginación y la sensibilidad individual para conferir a dichos elementos esta dimensión de sublimidad. De ahí que no exista imposición para limitar las capacidades imaginativas e intelectuales del observador, pese al impacto que puede provocar una experiencia sublime.

Sus textos presentan a la experiencia sublime como una forma específica de imaginar y razonar el mundo, por lo que a diferencia de Burke, ésta no supone un límite mental, sino una prueba de las capacidades intelectuales de cada individuo. Radcliffe explora dicha situación con mayor detalle, cuando sus protagonistas se relacionan con el mundo natural, un mundo libre de las reglas y estructuras hechas por el hombre, en donde la mente es libre de juzgar al mundo de acuerdo con su experiencia, sus deseos e incluso, su educación. El contraste de focalización en *A Sicilian Romance* constata eso pues expone la forma en que los villanos perciben el mundo natural, en contraposición con la visión de Julia.

Ese es el caso cuando la heroína se entera de los planes de su padre para casarla con el Duque de Luovo y experimenta un profundo dolor y tristeza al imaginarse separada de Hippolitus. Estos sentimientos se apoderan de ella al grado de no poder mantenerse en pie. La autoridad de su padre parece aniquilar su espíritu y Julia experimenta una parálisis al enfrentar lo terrible, muy cercana a la que enuncia Burke: “Her trembling limbs would no longer support her” (*Sicilian* 56).

Radcliffe presenta esta aversión hacia la idea de contraer matrimonio con el Duque de la siguiente manera: “Julia, resigning herself to despair, indulged in solitude the excess of her grief” (56). Sin embargo, es en esos momentos de dolor y soledad que la protagonista encuentra un consuelo que tranquiliza su violenta emoción: acorralada por las paredes del castillo es a través de una ventana que ve una escena que calma su agitada mente. En la naturaleza encuentra paz y el exceso de dolor se sustituye por una melancolía reflexiva:

Distracted and restless she arose, and gently opened the window of her apartment. The night was still, and not a breath disturbed the surface of the waters. The moon shed a mild radiance over the waves, which in gentle undulations flowed upon the sands. The scene insensibly tranquilised her spirits. A tender and pleasing melancholy diffused itself over her mind and as she mused, she heard the dashing of distant oars. Presently she perceived upon the light surface of the sea a small boat. The sound of the oars ceased, and a solemn strain of harmony (such as fancy wafts from the abodes of the blessed) stole upon the silence of night. A chorus of voices now swelled upon the air, and died away at a distance. In the strain Julia recollected the midnight hymn to the virgin, and *holy enthusiasm filled her heart*. The chorus was repeated, accompanied by a solemn striking of oars. *A sigh of ecstasy* stole from her bosom. Silence returned. The divine melody she had heard

calmed the tumult of her mind, and she sunk in sweet repose (ibid. 58, las cursivas son mías).

Este pasaje es sublime porque el pequeño bote en medio del mar recuerda la fragilidad humana ante el mundo natural y el aire se impregna de voces que cantan himnos a la virgen, lo que envuelve a la escena en una atmósfera más allá de lo mundano. Esto provoca que Julia tenga momentos extáticos que minimizan sus angustias para después recuperar la calma que obtiene al observar la naturaleza: se desborda emocionalmente, lo que le ayuda a deshacerse del exceso de dolor y angustia y así lograr claridad mental.

Esta visión, casi divina, deriva de la confusión y temor que le provoca la propuesta de su padre, pero, es a partir de estos elementos conjugados que encuentra la fortaleza para desafiar la autoridad paternal y para luchar por su libertad: “she recovered her composure, and recovered her natural dignity [...] and she formed the dangerous resolution of throwing herself upon the generosity of the duke” (ibid. 59).

El miedo, en Radcliffe, no es un factor que detenga ni que paralice a sus personajes, así como tampoco lo es la nula distancia entre el individuo y aquello que amenaza su seguridad, como lo expresa Kant —otro filósofo que también dedicó parte de su trabajo a meditar sobre lo sublime— en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1781-90): “‘We must see ourselves safe in order to feel the soul-stirring delight’ of the sublime” (citado en Girten 726). Por el contrario, los muros que la encierran, las persecuciones constantes y el peligro que la acecha, la impulsan a usar su ingenio para movilizarse en medio de la noche, así como para descubrir lo fuerte y valiente que es, lo que le permite enfrentar todas las vicisitudes que se le presentan en el camino.

Así, el miedo es un catalizador para experimentar lo sublime que no la priva de la razón, sino que le brinda claridad y valor para encontrar una solución. Esta reacción se acerca más a las propuestas de los hermanos Aikin, quienes escriben *On the Pleasure Derived from Objects of Terror*, un tratado que discute los efectos del terror como elemento que “despierta” y “eleva” la mente ante la adversidad:

We rather choose to suffer the smart pang of a violent emotion than the uneasy craving of an unsatisfied desire [...] A strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of

invisible beings is introduced, of "forms unseen, and mightier far than we," our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the expansion of its powers. Passion and fancy cooperating elevate the soul to its highest pitch; and the pain of terror is lost in amazement.

De esta forma Radcliffe logra relatar una experiencia desde la interioridad de la femineidad, en donde el miedo y el peligro no son elementos que mantengan a la mujer en un estado de parálisis, sino que por el contrario, promueven su movilidad tanto física como intelectual. El contraste entre la dicotomía masculino/femenino y su relación con lo sublime se hace más evidente con el cambio focal de la narrativa cuando, por ejemplo, el narrador presenta las experiencias del Duque o el Marqués ante las adversidades. Esta sensibilidad que le otorga a sus personajes femeninos es nula en los villanos.

Un ejemplo es lo que ilustra al presentar al Duque de Luovo en medio de una tormenta durante la persecución para atrapar a Julia. Ante la inclemencia del tiempo, el Duque tiene que buscar refugio en una vieja mansión, "which seemed totally deserted, and was falling to decay" (Radcliffe 91), "and which excited some degree of surprize in the mind of the duke" (ibid. 92). La visión de una mansión antes magnífica, ahora en decadencia, intimida a este personaje.

Radcliffe describe la fuerza natural de la tormenta como si se tratara de un enemigo: "The storm increased with much violence, and threatened to detain the duke a prisoner in his present habitation for the night" (ibid. 92). El Duque se encuentra en la misma posición que Julia, prisionera en el castillo; sin posibilidad de moverse ni de afrontar aquello que se impone sobre él con violencia:

The lightning flashed thick and blue around, which, together with the thunder that seemed to rend the wide arch of heaven, and the melancholy aspect of the place, so awed the duke, that he *involuntarily* called to his people. His voice was answered only by the deep echoes which ran in murmurs through the place, and died away at a distance; and the moon now sinking behind a cloud, left him in total darkness. (ibid. 92, las cursivas son mías).

Este personaje aparece entonces a merced de los elementos, sin control de su entorno, de sus hombres, ni de sí mismo. Presa del pánico, pide ayuda y se da cuenta de que está solo y que poco puede hacer frente a la fuerza de la naturaleza sin nadie que valide su poder. Todos estos elementos son indiferentes a su ira, a su

impaciencia o su temor. La luna se oculta y la oscuridad lo envuelve. Poco a poco, su figura imponente y amenazante se reduce a la de un ser resignado en espera de que su fortuna cambie. Así, pasa de ser un tirano a ser un niño indefenso: “Having ordered them [his guards] to watch by turns the gate, he wrapt his cloak round him, and resigned himself to repose” (ibid. 93).

El exceso de poder y la inclemencia natural que viven sus protagonistas se contraponen; pues mientras que para el Duque todo es una amenaza y un obstáculo en su afán de encontrar a Julia y contraer nupcias por la fuerza; para ellas, quienes están llenas de coraje, afrontar esa misma realidad es menos complicado. Así, al conocer la subjetividad del observador podemos comprender su mundo interior ya que la percepción del Duque al no contar con un distanciamiento de este peligro<sup>11</sup>, vive un terror que no le provee placer estético alguno.

Por el contrario, para las heroínas radcliffeanas el peligro está siempre cerca. Ellas están inmersas en un mundo de noches tormentosas, bandidos que las acechan en la oscuridad y hombres que amenazan su seguridad constantemente. En la narración encontramos lo sublime en la belleza de los paisajes, pero también en la desolación que evocan las ruinas que orillan a las víctimas a experimentar estados mentales más allá de lo terrenal. A pesar de este peligro, las mujeres tienen pequeños pero significativos momentos de éxtasis que desembocan en una experiencia intelectual y divina. Así lo describe Radcliffe cuando Madame camina en una pequeña villa entre las montañas<sup>12</sup> después de abandonar el castillo y, entre su desesperación y la angustia, está llena de melancolía:

The rich colouring of evening glowed through the dark foliage, which spreading a pensive gloom around, offered a scene congenial to the present

---

<sup>11</sup> “When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience”, dice Burke.

<sup>12</sup> Maggie Kilgour sugiere la lectura de las montañas como un símbolo masculino cuando analiza los pasajes de *The Mysteries of Udolpho* y el cambio de escenario de La Vallé a Udolpho. Las montañas como un emblema sublime se convierten así en una metáfora perfecta para proyectar la amenaza de la masculinidad desbordada en el mundo femenino. Kilgour menciona: “mountains play an ambiguous part in the text: at the opening, they offer protection and shelter; during Emily and her father’s journey they come to represent the sublime; afterwards, through association, they represent for Emily both her father and Valancourt, with whom she first encountered them. For the lovers, however, they become a symbol of separation and for the complete, demonically sublime and gothically paternal, power Montoni has over Emily. Mountains thus suggest a male power which, originally protective and unifying, associated with her father and her fatherlike lover, becomes divisive and threatening as Emily develops.” (*The Rise* 119)



temper of her mind, and she entered the shades. Her thoughts, affected by the surrounding objects, gradually sunk into a pleasing and complacent melancholy, and she was insensibly led on. She still followed the course of the stream to where the deep shades retired, and the scene again opening the day, yielded to her view so various and sublime, that she paused in thrilling and delightful wonder. (104)

Desde un inicio se observa la intención de Radcliffe de entrelazar, a partir de la experiencia sublime, la interioridad del personaje con el mundo exterior para crear una relación sujeto-naturaleza, imprescindible para replantear las nociones de la época sobre la individualidad, la razón y la sensibilidad.

Ese es el caso cuando Madame de Menon, pese a su aflicción, se detiene a contemplar la naturaleza y experimenta un “thrilling and delightful wonder” cuando una música lejana despierta su curiosidad y la impulsa a querer descubrir de dónde viene. Para este hallazgo, camina por un pasaje rocoso que la lleva sorpresivamente a encontrar a Julia cantando. La autora, en estas líneas, esclarece con tintes que adelantan el romanticismo del siglo XIX, el encuentro providencial que se conjuga con el arte, ejemplificando así el poder de cohesión que resulta de esta sensibilidad.

Es en los espacios exteriores y en la naturaleza, otrora amenazantes, en donde las heroínas encuentran consuelo y afinidad, porque estos evocan libertad, desenvoltura y una magnificencia que produce paz —aunque de forma momentánea— y que se contrapone con la opresión que viven en el encierro, por ejemplo:

When the dawn appeared, Julia returned to the deck; and viewed with sigh of unaccountable regret, the receding coast of Sicily. But she observed, with high admiration, the light gradually spreading through the atmosphere [...] The bold concave of the heavens, uniting with the vast expanse of the ocean, formed a coup d’oeil, striking and sublime. (ibid. 151)

De esta manera, Radcliffe refuerza que lo sublime no solo sirve para erigir una estética que funciona como escenario en la historia —situación que ocurría en muchos relatos góticos<sup>13</sup>—, sino que está relacionado con el interior de los personajes. Mediante la expresión del arte se “manifiesta la supremacía de la mente

---

<sup>13</sup> Durante esta época se utilizaron preponderantemente elementos como la oscuridad, el poder, la magnificencia, los sonidos súbitos y sin explicación, entre algunos otros expuestos por Burke, pero muchas veces no tenían función más allá de la recreación de una estética del terror.

en los juicios de belleza y sublimidad” (González 23) ya que cada individuo puede expresar su visión única de la realidad.

Esta “supremacía mental”, o el poder de la mente para configurar la realidad, no solo indica un distanciamiento del *zeitgeist* Ilustrado hacia una aproximación más romántica —que anuncia ya el paso hacia el siglo XIX— donde se aprecia la riqueza de las subjetividades individuales, sino que pone a la heroína como un ser dotado de intelecto que puede perfectamente comprender el mundo, dos elementos que eran supuestamente inalcanzables para la mujer desde el discurso patriarcal:

La mente es el centro donde tienen lugar todas las disquisiciones y el sentimiento del placer o displacer se configura [...]. Esta nueva ontología permite, igualmente, considerar al individuo como un ser libre; una libertad estética que no responde a leyes, salvo a las que la propia imaginación quiera crear (González 26).

Radcliffe, de esta manera, sugiere que el sujeto puede conectar con lo sublime si cuenta con educación y libertad para ejercitar su imaginación. Por ejemplo, Julia es capaz de ver la grandeza y belleza gracias a que ella recibió una educación estética durante su encierro, a diferencia del Duque y el Marqués, quienes solo perciben caos y peligro por no poder observar más allá de la inmediatez que se les presenta. Otros autores, como Alexander Gerard, reflexionan sobre la noción del gusto en su *Essay on Taste* de 1759, quien sugiere que lo sublime no puede ser una cuestión paradigmática, como implica Burke, sino subjetiva y adquirida mediante una educación estética y un refinamiento del gusto:

A fine taste is neither wholly the gift of *nature*, nor wholly the effect of *art*. It derives its origins from certain powers natural to the mind; but these powers cannot attain their full perfection, unless they be assisted by proper culture. Taste consists chiefly in the improvement of those principles, which are commonly called *the powers of the imagination* (citado en González 24).

·Esto implica, que el acceso a la educación y el desarrollo del intelecto suscita la capacidad de poder experimentar esta condición estética, que, en la novela de Radcliffe, se vuelve un punto de inflexión en la vida de la protagonista y la lleva a transgredir la autoridad y el poder que la ha oprimido. Aquellos individuos sin educación aparecen entonces como sujetos fáciles de someter frente a sus antagonistas, quienes cuentan con un conocimiento que se traduce en poder y despotismo, como ocurre con los demás habitantes del castillo frente a Mazzini.

En la esfera de lo femenino, estas implicaciones se pueden traducir al creciente interés de las mujeres por recibir una educación igual a la de sus congéneres hombres. Tenemos por ejemplo, la misiva que publica Eliza Haywood en *The Female Spectator* en 1746:

The Objection, therefore, that I have heard made by some Men, that Learning would make us too assuming, is weak and unjust in itself, because there is nothing would so much cure those Vanities we are accused of, as Knowledge.

[...] O but, say they, Learning puts the Sexes too much on an Equality, it would destroy the implicit Obedience which it is necessary the Women should pay to our Commands: -if once they have the Capacity of arguing with us, where would be our Authority! (citado en Rodríguez 52).

Haywood advierte que la desigualdad de la mujer es sólo una invención que tiene su origen en la educación, basada en la obediencia, la subordinación y el sometimiento. Por tanto, aboga por la educación como la llave con la que las mujeres pueden obtener libertad mental y física y un despertar de conciencia que las impulse a encontrar su fuerza interior y así, oponerse a todas las situaciones injustas que enfrentan <sup>14</sup>.

Radcliffe sugiere nuevas posibilidades de entender el mundo y los discursos de su tiempo, mediante la reconfiguración del concepto filosófico de lo sublime, pues presenta “a distinctively immersive version of the sublime that significantly challenges the aesthetic philosophies of Edmund Burke and Immanuel Kant in its capacity to coexist with real, immediate fear”, como comenta Girtten (713).

A partir de los ejemplos presentados a lo largo del capítulo se encuentra el contraste entre el concepto de lo sublime de Burke y lo que retoma y redefine Radcliffe: para el primero hay un indiscutible discurso patriarcal —control, sometimiento y poder— donde el hombre, rebasado por la naturaleza, no puede dominarse a sí mismo ni al mundo que lo rodea. Por otro lado, para la autora hay una exposición del mundo interior como expresión de la individualidad del ser, pero

---

<sup>14</sup> Al respecto, Kristin Girtten compara lo sublime en Radcliffe con las propuestas de Burke y Kant. Si bien el segundo compagina lo sublime con la libertad intelectual al igual que Radcliffe, Radcliffe es quien hace de lo sublime una experiencia al alcance de todos y, por lo tanto, una vía para hacer palpable la igualdad potencial entre los individuos: “An important implication of Radcliffe’s distinctively immersive sublime is that any individual, regardless of circumstance, is capable of experiencing sublimity [...] All individuals may experience the sublime, according to Radcliffe’s gothic, because all individuals are fundamentally endowed with supremacy and freedom” (Girtten 734).

sobre todo, de la supremacía de la mente sobre los objetos que provoca una reconfiguración del mundo.

O sea, para Burke lo sublime se relaciona con el temor, ya que lo asocia con lo incomprensible, con la otredad. De esta manera, si lo femenino se considera como una otredad, no es coincidencia que Radcliffe identifique lo sublime como un espacio femenino y en donde la mujer puede encontrar y explorar sus potencialidades: como artista (Julia al cantar entre las sinuosas rocas), creadora (Julia escribiendo sonetos en medio de una noche oscura) y como un individuo que puede ser libre (pues son los paisajes los que provocan Julia un deseo de conocer lo que existe fuera del castillo). Como menciona el académico Vijay Mishra “[T]he sublime cannot be bordered, defined, delimited” (41); lo sublime, eventualmente, amenaza la noción de lo impuesto, en este caso, una sola definición de lo que podía o no, lograr una mujer. Esto último desafía las propuestas ilustradas que abogan por una realidad objetiva, única y verdadera. Radcliffe, al contrario, insiste en que la realidad que vemos no es una sola, pues depende de los ojos de quien la mira.

Es justamente durante este periodo que muchos críticos y literatos expresan su preocupación por la “distorsión de la realidad” que incita la lectura de estas novelas, al grado de que las llaman “women’s poison”<sup>15</sup>, debido a la creencia de que las principales productoras y consumidoras de éstas eran las mujeres. El romance gótico desafió a la razón, valor fundamental durante siglo XVIII:

Romance was thought to encourage a distorted world-view, an excess of “fancy” that posed a danger not only to sound moral health, but to the very sanity of the individual. For Johnson “the airy notions” of romance threatened to push a reader “beyond limits of sober probability” (Chaplin 200).

Sin embargo, para esta autora inglesa el imponer una sola visión “universal y absolutista” limita la experiencia humana y, en este caso particular, la experiencia femenina.

Radcliffe presenta la mente como un lugar inescrutable por el poder en donde las heroínas se rebelan a los estereotipos impuestos. Asimismo, reflexiona acerca

---

<sup>15</sup> “Women’s poison” es la frase que Samuel Richardson utiliza en una carta a su amiga Lady Bradshaigh, en donde se queja de las escritoras de su época, a quienes tacha de inmorales y corruptoras de la sociedad: “From the same injured, disgraced, profane Sex, let us be favoured with the Antidote to these Womens Poison” (Curran 96).

de la capacidad para percibir belleza en medio del caos y de encontrar paz en medio de escenarios amenazantes aun cuando en otras expresiones, como las escritas por Burke, esto podría resultar paralizante. Ella, en cambio, lo reconfigura y lo transforma para abanderarse desde una posición donde su protagonista es una mujer decidida, inteligente y apasionada por defender su autodeterminación.

Esto inaugura una nueva narrativa impregnada de nociones femeninas: el regreso de Julia al castillo culmina en la liberación de su madre, Louisa Bernina, lo que despliega en una de las figuras más prominentes en el imaginario de la narrativa gótica femenina, la mujer como espectro.

#### Capítulo 4. La bifurcación de la imagen del fantasma: entre la autoría femenina y el origen de una “madre literaria”

“Everywhere you shut me in. Always you assign a place to me. Even outside the frame that I form with you. Through and for you? You set limits even to events that could happen with others. You frame. Encircle. Bury. Entomb? Only a spiritual body could escape... You mark, put boundaries, draw lines, surround, enclose. Excising, cutting out. What is your fear? That you might lose your property.”

— Luce Irigaray

“A woman writing thinks back through her mothers”

—Virginia Woolf

Por mucho tiempo la obra de Radcliffe ha resultado central en los estudios del gótico. Su estética y su lenguaje se consideran como trascendentales en cuanto a lo configuración del género y como parteaguas de sus alcances. Asimismo, la influencia de su obra en escritos posteriores señalan la forma en que conceptos como el terror y el horror se han desarrollado y entendido en la ficción a lo largo de la historia. No obstante, el diálogo de su obra con voces feministas contemporáneas es aún escaso.

Críticas como Ellen Moers y Claire Kahane retoman la poética radcliffeana y desarrollan diferentes lecturas en torno a sus novelas. Kahane expone en “The Gothic Mirror” que la novela gótica del siglo XVIII demuestra el conflicto de la mujer con su sexualidad y su identidad, así como la relación madre-hija<sup>16</sup>, al permanecer infantilizada a lo largo de su vida —pues plantea que la domesticidad impide un desarrollo más allá de los muros del hogar desde la infancia hasta la adultez— y su deseo de obtener más agencia y poder sobre sí misma y el mundo.

Por otro lado, el influyente análisis de Moers “The Female Gothic” explora los cuartos prohibidos como espacios que representan elementos distintivos de ansiedades femeninas (“female anxieties”), así como sentimientos de aprisionamiento (“feelings of entrapment”) dentro de la esfera doméstica, y propone

---

<sup>16</sup>Kahane escribe: “Gothic fiction is dominated by the uncanny mother of infancy, who will continue to haunt us as long as women remain, on the one hand, the sole custodians of infantile identity, and on the other, on the margin of social power” (351).

que las imágenes recurrentes en la ficción gótica escrita por mujeres revelan la brega histórica de la feminidad.

Radcliffe, a pesar de ser una figura significativa en el desarrollo de la escritura hecha por mujeres, suele excluirse de los análisis referentes a la ficción femenina —acaso recuperada como una antecesora en la que difícilmente se ahonda de manera exhaustiva—. Estos, sin embargo, parecieran hacer eco a mucho de lo que la autora produjo a finales del siglo XVIII. Es la intención de este último capítulo hilvanar, aunque sea de una manera somera y aún temprana, la red de conexiones entre la ficción radcliffeana y la crítica feminista del siglo XX, que si bien también está sujeta a revisiones por parte de una tercera ola de feminismo, no deja de ser un pilar importante para entender la construcción social que se ha designado como “mujer”.

Más aún, al presentar a Radcliffe bajo esta luz se desea vigorizar su papel en el legado de las letras inglesas y la literatura hecha por mujeres, puesto que el estudio de su obra bajo esta mirada permite asimilar lo que la ginocrítica llamó “la conciencia internalizada de la feminidad” y apuntalar los alcances, limitaciones y relevancia de dicha teoría en los estudios literarios y la llamada “female tradition”.

Dentro de las habitaciones prohibidas del castillo —que son un espacio para el castigo, encubrimiento y sometimiento— Radcliffe, en *A Sicilian Romance*, desarrolla la narrativa de la mujer cautiva para representar las limitaciones a las que las mujeres de la época eran sometidas creativa, intelectual y emocionalmente por vivir en el encierro. Con su entramado de historias y personajes ella desea dar visibilidad a lo invisible: que la visión femenina socavada por el discurso humanista, que solo daba cabida al hombre como figura central, se incluyera en la configuración del mundo. Es decir, limitar cada vez más la concepción de que las mujeres solo tenían un papel como compañeras, fieles y abnegadas.

Esta situación provoca que las mujeres desarrollen una compulsión por ser notadas en un mundo donde no tienen representación o están desdibujadas a la sombra de valores y actitudes patriarcales. Lo que conlleva a la necesidad de crear un mundo desde su entender y sentir:

Despair is hardly the exclusive province of any one sex or class in our age. But to give visual form to the fear of self, to hold anxiety up to the Gothic mirror of the imagination, may well be more common in the writings of women

than of men. While I cannot prove this statistically, I can offer a reason: that nothing separates female experience from male experience more sharply, and more early in life, than the compulsion to visualize the self (Moers en Fe 35).

Sin embargo, en el deseo de desarrollar su propio discurso femenino, sigue presente una inseguridad que se les inculca al ser consideradas un “otro”, una voz ininteligible en contraposición al “Yo” masculino que se percibe como lo racional y poderoso, y que dicta cómo son y deben ser las cosas. Radcliffe describe, en ese sentido, pasajes de Louisa Bernini sufriendo: sus lamentos son tan insignificantes para el ‘yo’—su hijo Ferdinand—, que estos se perciben como gemidos, sonidos guturales, casi animalescos, que nadie puede descifrar porque ella se ha vuelto un ser abyecto, un ser que carece de identidad y cuya presencia se limita a la de un ser fantasmal.

Esta inseguridad se ve con mayor claridad cuando el discurso gótico femenino describe un mundo donde imperan las sombras, la incertidumbre y las amenazas constantes: “the repression in which the feminine novel was situated also forced women to find innovative and covert ways to dramatize the inner life, and to a fiction that was intense, compact, symbolic, and profound” (Showalter 28). Así, la tradición femenina de la escritura de la mujer, para describir su percepción del mundo, no suscrita a estereotipos masculinos, se vuelve una de las tareas más significativas en este periodo, como lo resaltan las críticas Gilbert y Gubar en su libro *Mad Woman in the Attic*:

Unlike her male counterpart, then the female artists must first struggle against the effects of a socialization [...] Her battle, however, is not against her (male) precursors reading of the world but against his reading of *her*. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization [...] Frequently, moreover, she can begin such a struggle only by actively seeking a female precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal literary authority is possible (49).

En la novela, la autora presenta la historia de Louisa Bernini, la madre de nuestra heroína, como un personaje que sirve para desarrollar la naturaleza de la opresión. Su esposo, el Marqués Mazzini, orquesta una historia para poder casarse con otra mujer, María de Vellorno, haciéndole pensar a todo el mundo —incluidos



sus hijos— que Bernini muere a causa de su débil salud, cuando en realidad la recluye por más de quince años en el ala sur del castillo.

La imagen que utiliza nuestra autora, la de una mujer encerrada por su esposo y que es olvidada hasta convertirse en un espectro, se convirtió en uno de los elementos retóricos más poderosos de la literatura inglesa y la tradición femenina para representar la necesidad de encontrar una conexión con el pasado. Es así que el fantasma, como metáfora en el imaginario social, evoca la memoria, lo que quisiera o debiera olvidarse, errores y traumas o conflictos no resueltos.

Esta invisibilidad, representada por fantasmas, también permeó en la práctica de la creación literaria femenina cuando varias autoras tuvieron que publicar sus escritos de forma anónima para evitar ser juzgadas, minimizadas o ridiculizadas, ya que sus propios editores y los lectores muchas veces solo le conferían a los hombres el reconocimiento para escribir. Radcliffe tampoco estuvo exenta de este *modus operandi*, pues es hasta la tercera edición de *A Sicilian Romance*, que revela que quien escribe es una mujer al usar el término 'authoress'.

La anonimidad, si bien protegía, también supuso una pérdida de identidad y autoridad frente a su propia creación. Este sentir atraviesa la obra radcliffeana cuando la autora desarrolla personajes que no solo se limitan a situaciones fantasmagóricas, sino también a madres ausentes y figuras paternas represoras, que provocan que la mujer se convierta en una figura abyecta y que la heroína necesite buscar una identidad, muchas veces, en aras de recuperar algo que le pertenece: sea la propiedad de un castillo o simplemente, la verdad sobre su pasado.

El fantasma, entonces, aparece no solo como una figura amenazante, sino como la madre que se vuelve un ser fuera de lugar en el orden social, ni sujeto, ni objeto, sino algo irreconocible que, en palabras de Kristeva es lo abyecto, lo que "disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite" (4). Así, parte de lo que se forja como la identidad femenina es lo incomprensible y lo irracional. Al respecto comenta Mary R. Beard en 1946: "[O]ne obtruding idea that haunts thousands of printed pages' dealing with women: 'it is the image of woman throughout long ages of the past as

being always and everywhere subject to male man or as a ghostly creature too shadowy to be even that real” (citado en Wallace 26).

El crítico inglés Andrew Smith refuerza la misma idea de la siguiente manera: “The spectre is an absent presence [...] Ghosts represent that which haunts a culture” (146). De esta forma, desde la perspectiva femenina, estos seres que provocan rechazo y temor, refuerzan la idea de que ellas son un grupo invisibilizado, cuya presencia en la cultura se convierte, como colectivo, en una entidad histórica que acecha y debe permanecer sojuzgada. Louisa Bernini es esta “presencia ausente”, cuya súbita aparición modifica la dinámica dentro del castillo porque agravia y desequilibra la vida del Marqués.

En *A Sicilian Romance* esta retórica gótica se construye alrededor de la historia de la madre de Julia y los hermanos Mazzini, para ejemplificar el olvido en el que vive al estar encerrada por años en el alar sur del castillo. A excepción de un sirviente cómplice del Marqués, Vincent, nadie tiene acceso a las habitaciones en las que se encuentra. Una noche Julia observa una “luz” proveniente de ese espacio y da aviso a los demás, quienes se alarman al creer que es imposible que se trate de algo humano, por lo que empiezan a preguntarse qué puede habitar ahí.

Como nadie es capaz de encontrar explicación lógica a estos eventos, los sirvientes empiezan a elucubrar que se trata de un fantasma, mientras que para Madame de Menon es una situación insólita: “I will not attempt to persuade you that the existence of such spirits is impossible. Who shall say that anything is impossible to God?”(36). Esto se enrarece por la muerte de Vincent, quien es responsable de cuidar a Louisa, pues el Marqués que se queda sin apoyo, tiene que regresar con su hijo Ferdinand y con María de Vellorno, para supervisar que su secreto siga intacto.

El Marqués, en la novela, se convierte en una figura de masculinidad menoscabada y temerosa de perder su autoridad y supremacía sobre su propiedad. Esto puede compararse con el temor por una supuesta “invasión” femenina en la literatura, sentir que se registra al menos desde 1771, de acuerdo con la información de Showalter en *A Literature of Their Own*.

Even if women were entering literary professions in unprecedented numbers, they were perpetually a minority. Their presence was remarked upon at just about the time when fiction-writing became a viable male profession, a route fortune for Thackeray and Dickens, and for men of letter like G.H. Lewes, who

complained in 1847 that the literary profession, which should be 'a Macedonian phalanx, chosen, compact and irresistible, was being invaded by 'women, children and ill-trained troops.'" Fear of competition made male novelist overestimate the extent of the challenge... The same complaints had been made since 1771; it is important to realize that 'female dominance' was always in the eye of the male beholder (Showalter 40).

Así, el encierro en la habitación representa, como recurso literario, no solo el espacio físico para el menosprecio de un hombre hacia una mujer al convertirla en un fantasma, sino también una metáfora para exponer otra desventajosa situación: el matrimonio y sus implicaciones con respecto a la identidad de la mujer, que como explica Diane Wallace, se invisibilizaba: "the husband and wife are one person in law; that is, the very being or legal existence of the woman is suspended during marriage" (31). Esta identidad suspendida trascendió hasta la creación literaria, en la que muchas veces, se negaba a la mujer el derecho de ser autora.

En la narrativa gótica de Radcliffe, esto se desarrolla en diversos pasajes de la historia de Louisa, donde se reitera constantemente su nulificación como mujer pues aunque ella vive, nadie puede reconocerla y su presencia se percibe solo como la de un fantasma, un espectro o un sonido gutural entre las sombras del castillo. La autora parece sugerir que a Julia la acecha el mismo destino cuando la sombra de su madre aparece en momentos claves de su lucha por su autodeterminación: por un lado, cuando conoce a Ferdinand en una fiesta y experimenta su despertar sexual; por otro, cuando su padre le impone el deber de casarse con el Duque de Luovo y finalmente, cuando se rebela para poder casarse con quien ella desea. Aunque este personaje lucha por su libertad de decisión, la presencia de este espectro advierte del peligro real de que sus deseos pueden truncarse y por ello vivir bajo el sometimiento de otros.

Julia escapa y aunque ya no es prisionera del castillo, el peligro sigue latente, pues se convierte en la obsesión de Luovo quien la persigue por los bosques de Sicilia. Aún sin conocer la historia de su madre como víctima de su esposo, ella siente aversión y temor ante la idea de casarse con el Duque, lo que implícitamente se traduce en un temor de volverse una propiedad u objeto sexual. En esa época el matrimonio implicaba *a priori* que la mujer se convertía "en propiedad de otro", por lo

que tenía que ceder su cuerpo como moneda de cambio para satisfacer una necesidad patriarcal pese a su renuencia. De esta forma, se puede pensar que el peligro de la violación está siempre latente en la trama de la persecución, aunque este nunca se menciona de forma directa:

[S]he never accedes to her identity as a woman. She remains at the disposal of man—the lover, the citizen, the father—having already been a currency of exchange between the fathers, uncles or brothers of her family and those of her future husband’s line [...] woman is submitted to all kinds of trials: she undergoes multiple and contradictory identifications, she suffers transformations of which she is not aware, since she has no identity, especially no divine identity, which could be perfected in love. Quite apart from any explicit violence on the part of men (incest, rape, prostitution, assault, enslavement) woman is subjected to a loss of identity which turns love into a duty (Irigaray en Chu 17).

El miedo que provoca su posible unión con el Duque, coincide con las visiones que tiene Julia del fantasma: la heroína no logra identificar qué es el espectro y esto le provoca incertidumbre. Hasta este punto, entonces, la función del espectro no gira solo en torno al rol materno, sino al de la mujer como esposa que ha quedado encerrada entre los dominios de su cónyuge y las ansiedades que esto ocasiona.

Radcliffe añade además a esta figura espectral, un entorno desolado mediante habitaciones prohibidas y espacios inexplorados, para reforzar la idea del miedo de Julia respecto a su sexualidad y control sobre su cuerpo, como una analogía del desconocimiento de las mujeres sobre sí mismas. La crítica estadounidense, Claire Kahane, en su ensayo “The Gothic Mirror” explora el conflicto de la mujer con su feminidad como punto central del gótico femenino: “the gothic fear is revealed as femaleness itself, perceived as threatening to one’s wholeness obliterating the very boundaries of self” (Kahane 347). Pero no es la feminidad la verdadera amenaza, sino lo que implica el ser femenino en una sociedad patriarcal que subyuga a las mujeres hasta el punto de hacerlas prisioneras, un tema al que la literatura gótica femenina vuelve una y otra vez durante el siglo XVIII y XIX:

Wollstonecraft’s own novel [*Maria or The Wrongs of Women*] presents a full development of this metaphor. In *Maria*, the husband of the eponymous

character locks her in a madhouse, a ‘mansion of despair’ (75), Nor is Maria alone in her imprisonment. Radcliffe’s Montoni, Emily’s captor in *Udolpho*, imprisons his wife, Emily’s aunt, until she dies in captivity. The pattern is also evident in two nineteenth-century re-enactments of Wollstonecraft’s novel. In Charlotte Brontë’s *Jane Eyre* (1848), Rochester locks his mad wife in the attic, and in Collin’s *The Woman in White* (1860), the villainous Sir Piercy arranges to have his wife locked in a madhouse (Anolik 25).

La crítica y novelista inglesa Angela Carter ahonda en que “narratives ceased abruptly with the marriages of the heroines, although this is the point at which, for the British bourgeois of the late eighteenth century, a woman’s life actually begins. That is, her *real* life, as mistress of a house and as a being-in-the-world” (193); porque, la otra opción —la soltería— era triste, desvalorizante y limitante; pues el matrimonio era la única forma “correcta” y “moral” para desenvolverse en la vida adulta. En consecuencia, las salidas narrativas que ofrecía la ficción de Radcliffe —seguir el llamado de la pasión, decidir por una misma, escaparse y rebelarse— resultaban muy atractivas para un público femenino cada vez más consciente de lo importante que era su libertad como seres pensantes:

“[B]oth words, ‘virgin’ and ‘wife’ define women by her sexual status [...] Even so, the conventionalised ‘happy ending’ of the wedding in fiction by and for women may signify not so much the woman’s resignation to her status as autonomous individual, a status that might be at best problematic in a society with little available space for anybody’s autonomy, but the woman’s acquisition of a licence to legitimately explore her own sexuality in relation to a man, as well as acquiring part shares in her husband’s public status and wealth [...] For a woman, to marry, in fiction, is to grow up[.] (ibid. 194).

Radcliffe sugiere nuevos caminos de conciencia femenina al acercarse a este discurso cuando, a través de la imagen del fantasma, busca dar visibilidad a una situación de represión, muchas veces ignorada o no reconocida, al exponer de manera subtextual el inclemente panorama en el que vivían las mujeres casadas. Sin embargo, aunque se acerca a este discurso, su retórica es sutil y recatada en la forma en que denuncia estas injusticias e inequidades, por lo que leer sus textos resulta en una tarea de descodificación e interpretación por parte del lector.

Respecto a eso, Jacques Derrida propone una interesante metáfora para abordar la tarea de la interpretación, en donde considera al texto como una entidad

plagada a su vez, de fantasmas y espectros en su obra *Specters of Marx*: “If the readability of legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it [...] One always inherits from a secret—which says ‘read me, will you ever be able to do so?’” (citado en Castricano 17).

Esta idea del texto como un contenedor de fantasmas textuales nos remita a *A Sicilian Romance*, en donde se presentan diversas imágenes con cargas simbólicas que se vuelven una importante herencia en la tradición literaria femenina: habitaciones cerradas, castillos oscuros, fantasmas y apariciones. Mediante estos elementos se puede ilustrar de manera tangible aquello que no se podía representar más allá de las palabras: el miedo, la frustración, el maltrato y el anhelo.

Este sentir abstracto (la emoción, lo irrepresentable) envuelve a personajes que no son conscientes de sus necesidades latentes, sino que más bien, se topan por casualidad con aquello que pensaban perdido y que, a partir de eso, pueden rescatar su libertad, dignidad y valor. Esta situación se refleja en la manera en que Julia encuentra a su madre, pues es al intentar escapar del Duque que tropieza de manera fortuita con el camino que la lleva a salvar a Bernini. De esta forma, así como el espectro textual puede ser ininteligible y desafiante —y a veces invocado solo gracias a alguna reminiscencia inconsciente—, el espectro que persigue a Julia es un secreto en espera de ser descubierto, sin embargo, la tarea que lleva a la heroína a lograrlo es ardua, incierta, y muchas veces, intuitiva.

La imagen de la madre ausente es muy recurrente en toda la obra radcliffeana, que señala la importancia de conocer el origen y forjar una identidad. En las novelas, las heroínas al poder encontrar a sus madres —sea de forma casual o premeditada— no solo conocen su origen, sino su capacidad para luchar, pues el encuentro con su ser querido las dota de valentía para lograr llegar al desenlace de los conflictos. Para la crítica Ruth Anolik, en su ensayo “The Missing Mother”, esta ausencia también se relaciona con la teoría de Gilbert y Gubar sobre la ansiedad de la autoría: “‘women are motherless children in a patriarchal society.’ They thus identify the absent as an emblem for the inability of woman to create and to sustain female tradition within the patriarchy, leading to an ‘anxiety of authorship’” (30).

De este modo, podemos señalar que el espectro también tiene otra implicación, y es que funciona como metáfora de la importancia de tener un predecesor literario a quién seguir; es decir, reconocer el trabajo de otras mujeres como autoras en la producción literaria, ya que a lo largo de la historia, y en especial en el siglo XVIII, la mayor parte de esta solo se conformaba por autores masculinos, y por lo tanto, eran ellos quienes imperaban en la visión sobre lo femenino.

En la novela esto se percibe cuando el marqués se convierte en autor y creador del relato de un supuesto fantasma, Della Campo, historia que surge cuando su hijo explora el castillo y está a punto de descubrir el secreto sobre su madre. Para evitar el hallazgo, le cuenta que el espectro que acecha el castillo es el alma en pena de un prisionero que murió en el ala sur y que de molestarlo, cobraría venganza contra quien lo perturbe, por lo que las supersticiones y el miedo limitan su actuar, pues ya no se atreve a seguir su búsqueda. Esta imposición del discurso sobre los hechos es tan poderoso, que además de nulificar la identidad de su esposa, también subvierte la realidad que percibe Ferdinand. Entonces, como dicen Gilbert y Gubar:

For if the author/father is owner of his text and of his reader's attention, he is also, of course, owner/possessor of the subjects of his text, that is to say of those figures, scenes, and events — those brain children — he has both incarnated in black and white and "bound" in cloth or leather. Thus, because he is an author, a "man of letters" is simultaneously, like his divine counterpart, a father, master or ruler, and an owner (7).

Radcliffe es insistente en cuestionar este discurso masculino con la figura del fantasma que parece, en un inicio, algo irracional, fuera de lugar y amenazante; para convertirlo en el recurso literario que simbolizaba la recuperación de una identidad que se creía perdida, cuando otorga visibilidad a lo que en un principio era desdibujado y no tenía voz: los gemidos extraños y sonidos guturales en la oscuridad —que los personajes escuchan a lo largo de la novela—, ahora se explican como la voz de una madre que puede relatarle a su hija su trágica historia.

Este relato, entonces, entre madre e hija le da cabida al discurso femenino desde la perspectiva de una mujer, sin la interferencia de la palabra masculina, que muchas veces la desacreditaba. La crítica feminista Molly Hite dice en ese sentido que: "tradition that presumes women's writing is inherently conservative or flawed or

both [...] serve to mute female difference, effectively intervening in women writers' attempts to articulate what I call here the other side of the story" (3).

Así, la presencia del fantasma que desestabiliza el poder dentro del castillo, se puede entender de dos formas: por un lado, a nivel de la ficción, el espectro es la figura que recupera la identidad de una mujer, y; por otro, a nivel simbólico, esta presencia denota a la mujer que reclama una deuda intelectual porque ha sido relegada en su participación literaria. Slavoj Žižek expresa que los muertos, o los que así se consideran, vuelven de la tumba "as collectors of some unpaid symbolic debt" (en Castricano).

En ese caso, la cuestión de la propiedad, o de la 'deuda' de los vivos con los fantasmas, es una deuda histórica y es una propiedad cultural. Los escritos de las mujeres, que por años se censuran, se borran y que no tienen lugar en el canon literario inglés son, justamente, esta deuda. El fantasma señala la obligación del presente con el pasado: "for even though the 18th century occasionally repaid women writers with admiration, they were generally regarded as an object of suspicion or worse" (Göller 88).

En la novela, la idea que presentan Gilbert y Gubar sobre la madre literaria, se expresa con el encuentro fortuito entre Julia y Louisa, pues esto le permite a la heroína completar una narrativa de identidad para darle forma a su historia. De manera paralela, esto coincide con la necesidad de encontrar un predecesor en el desarrollo de una tradición literaria femenina y que esto permitiera una legitimación ante un *corpus* literario casi exclusivamente masculino.

Los obstáculos que Julia enfrenta, los espacios y muros que la aprisionan y, finalmente, el llegar a la habitación prohibida —el secreto mejor guardado del Marqués—, representan el viaje literario que las mujeres del siglo XVIII recorren al intentar encontrar su libertad y su derecho a ser autoras. A esto se le suma la idea de la propiedad perdida, a la que Radcliffe le confiere no solo una dimensión legal de pertenencia, sino la recuperación del lugar usurpado en términos identitarios que también se reflejan en el poder sobre la creación y que se abordó con el tema del matrimonio.

Las mujeres que recuperan un territorio a partir de la muerte de ciertas figuras masculinas puede entenderse en *A Sicilian Romance*, como la recuperación de su



espacio en la literatura tras la ‘muerte’ del autoritarismo patriarcal —aquel que borra a la mujer de la esfera intelectual para mantenerlas en los roles de la domesticidad o la maternidad—. Así, Hippolitus desea compartir con su hermana “a part of his estate which had already descended to him in right of his mother”; Louisa es la heredera de una propiedad tras el fallecimiento de su padre y su hermano; y Madame de Menon, tras la reaparición de Louisa, recupera las propiedades que pasan a ella tras el deceso de su esposo.

En el siglo XVIII varias mujeres lucharon incansablemente por rebatir los estereotipos sobre su feminidad y presentar en sus letras una visión personal de lo que ellas eran. Debido a que su historia había sido una de encierro, opresión y censura —con límites a su alrededor, que muchas veces borraron su presencia cultural en la sociedad—, la ficción gótica de este periodo se caracterizó por tener un alto nivel referencial hacia estas situaciones.

El discurso que concebía a la literatura como un espacio exclusivamente masculino es replicado en las ideas de Bloom, quien se acerca a esta visión excluyente en su análisis sobre lo que llamó “la ansiedad de la influencia”. En él explica que la literatura es una lucha de hombres que “revisan” a sus “padres literarios” en una constante para superarlos y establecer su propia visión del mundo. Sin duda, una consideración así, restaba importancia a experiencias femeninas como las que pudieron vivir Jane Austen, George Eliot o las hermanas Brontë —también pilares de las letras inglesas— y a cualquier otra mujer dentro de la historia de la literatura.

Esto dió pie al cuestionamiento de si era posible que, entonces, existiera una madre literaria cuyo papel era el de una originadora capaz de dar sentido a un corpus literario. En este mismo camino, Hélène Cixous menciona que “Writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures” (89). En esa vertiente intelectual, se inscribe el diálogo entre Radcliffe y sus ideas feministas anticipadas, con las nuevas perspectivas que hoy dan concreción al movimiento que hoy conocemos como feminismo.

## Conclusión

La literatura gótica logró a través de Ann Radcliffe un alcance editorial sin precedentes para su época. Fue a través de una de sus más representativas plumas que el gótico se cimentó como un espacio predilecto para explorar lo más oscuro de la naturaleza humana, que podía exponer temas osados e intelectualmente desafiantes, demostrando así sus alcances filosóficos, psicológicos, estéticos, simbólicos y representativos de lo que de otra forma, era difícil desentrañar.

De manera especial, la narrativa radcliffeana se caracterizó por la recuperación de personajes femeninos fuertes y determinados que cambiaron la percepción de un ideal atado a la fragilidad y obediencia de las mujeres. Esto reconfiguró un paradigma que estaba basado en la visión masculina de lo que las mujeres debían ser y accionar. Así, su ficción representó de manera puntual, que los castillos de muros impenetrables y rodeados de oscuridad, los terrores sublimes, los espacios prohibidos e inaccesibles para la mayoría; al igual que la construcción de lo etéreo mediante la figura del fantasma, iban a ser los recursos para dotar a sus textos con un discurso profeminista, aunque lo realizó de manera conservadora al apearse al gusto de la época y concluir sus historias con lecciones morales que no transgredían los valores de su tiempo.

De esta forma, su novela se concentra en exponer a un personaje femenino cuyas características principales son la delicadeza, la virtud y la inteligencia, combinadas con una singularidad de carácter que la provee de valentía y audacia, que cambiaba la visión de la mujer en peligro incapaz de salvarse a sí misma y mucho menos, a otras mujeres. Radcliffe, presenta entonces a una protagonista, Julia, como una heroína, ya que ella toma conciencia sobre sí misma y comprende la limitante situación en la que vive a partir del romance que vive con Hippolitus, que, al ser truncado, activa su resiliencia y capacidad para desafiar la estructura que la oprime.

Sin embargo, este desarrollo de la trama no siempre fue así y resultó un punto de partida en cuanto a la presentación de personajes femeninos que, si bien virtuosos y sensibles, también denotaban autosuficiencia y rebeldía. La literatura expuso durante mucho tiempo situaciones femeninas a partir de la comprensión

masculina. Fueron ellos los portavoces de un discurso patriarcal en donde la mujer no cabía más allá de la esfera privada de la domesticidad o como un objeto de deseo al que se le debía conquistar. Es a través de *A Sicilian Romance* que la autora puede exponer una experiencia femenina contada desde ella misma, y no intercedida por valores de superioridad, opresión o incluso, romantización de la violencia, como solía ocurrir en los textos dieciochescos. Su discurso se sostiene en una constante yuxtaposición de valores dicotómicos, en donde la mujer lucha contra el hombre y un sistema patriarcal — que la sujeta a una inferioridad intelectual y física, al control y a la sumisión constante basados en los roles de género—: la libertad contra la opresión, la autodeterminación frente a la coerción y falta de criterio y la intelectualidad frente a la ignorancia perpetuada.

Así, el personaje principal, Julia, se enfrenta a su padre en diferentes momentos y descubre, a partir de sentimientos pasionales, que es capaz de desafiar sus imposiciones con respecto al matrimonio, a su papel dentro del castillo y finalmente, como un objeto de cambio entre él y otro monarca. De esta manera, Radcliffe la llena de heroísmo cuando describe pasajes de huída, de rebelión, autodeterminación y lucha contra aquellos que quieren mermar sus ideales e imponer como debe vivir su vida. Estos pasajes describen momentos álgidos y reveladores que al contar con un exceso de adjetivaciones — “the *dark scenary*”, “the *solitary hall*”, “the *dangerous path*”, entre otras—; permiten una construcción de lectura relacional, para convertir los espacios en donde ocurre la acción en efigies del poder al que debe oponerse Julia para salir victoriosa de su travesía.

A lo largo de la novela, existen también diversas simetrías simbólicas que reflejan las vicisitudes a las que tenían que enfrentarse las mujeres de la época. Así, Radcliffe convierte el castillo en alegoría de una estructura patriarcal que condiciona el destino de la mujer, para exponer la limitada vida de domesticidad a las que estaban sujetas y ante la cual era difícil no doblegarse. Los espacios exteriores por su parte, confieren el recurso para conectar el mundo interior de la heroína, con su entorno y que esto fuera el punto de partida para darle visibilidad a la otredad y evidenciar no solamente los juicios estéticos femeninos de cuestiones como lo bello y lo sublime; sino su individualidad y visión única para percibir y entender el mundo.

De esta manera, la otredad se correlaciona con la experiencia sublime cuando la autora le confiere una significación distinta a la percepción masculina, no solo cuando habla de lo bello, sino también cuando menciona lo terrible, lo doloroso y lo amenazante, pues la heroína se conecta con situaciones que si bien para los villanos resultan desafiantes, para ella son una vía para exacerbar sus sentidos y elevar su ser. Lo amenazante aparece entonces como un recurso para expresar que el mundo interior de la heroína puede hacerle frente al exterior con aplomo, sensibilidad y distinción; y que lo sublime también es una apropiación intelectual femenina para relatar el mundo.

Sin embargo, lo amenazante no se agota con la descripción de lo sublime, pues en la historia otro de los elementos que desafía el poder de los villanos, es la figura del fantasma, que irrumpe estentóreamente en la narración. La autora presenta la invisibilidad de la mujer como parangón de la producción masculina dentro de los parámetros intelectuales y literarios del siglo XVIII ya que Louisa Bernini, la madre acallada y borrada de la historia de nuestra protagonista, funciona como reflejo de la situación que vivían las escritoras al adentrarse en un mundo esencialmente dominado por los hombres: sus voces eran muchas veces silenciadas, se les negaba la posibilidad de proclamarse como autoras y sufrían de desdén entre los círculos literarios, lo que permeó en el reconocimiento y construcción de una tradición literaria hecha por mujeres.

Mary Wollstonecraft o Eliza Haywood, por ejemplo, fueron también prolíficas escritoras que muchas veces reclamaron esta falta de igualdad de reconocimiento, no obstante, mientras ellas sufrieron de censura y ataques a lo largo de su carrera, Radcliffe logró el reconocimiento en las esferas intelectuales masculinas y obtener un éxito inusitado. A pesar de que sus narrativas presentan ideas innovadoras, que podían incluso oponerse al comportamiento femenino esperado, su poética, su delicadeza de lenguaje y sus heroínas —que encarnaban la virtud y el refinamiento—; fueron elementos que el público y la crítica reconocieron dentro de los parámetros de lo correcto. Así, sus heroínas están construidas bajo la idea transgresora de autodeterminarse y rebelarse contra hombres violentos, viscerales y sanguíneos; antítesis del hombre bueno y racional que exaltaba la Ilustración, para

dejar fuera la futilidad del discurso patriarcal que marcaba a las mujeres como seres obedientes y sumisos.

La literatura gótica se convirtió entonces en una vía para que las mujeres expresaran su manera de ver el mundo, aquel que las menospreciaba y relegaba a una otredad ininteligible. Los códigos literarios de los fantasmas, la oscuridad, las sombras y los tiranos, no eran más que proyecciones de los temores, angustias y deseos por encontrar una posibilidad de cuestionar y reflexionar sobre su realidad inmediata. Radcliffe, en *A Sicilian Romance*, comienza un diálogo puntual cuya finalidad es resaltar las desigualdades y los prejuicios que limitaban el papel de la mujer en el mundo y que se vuelve el sello distintivo de una narrativa protofeminista.

La utopía que Radcliffe plasma en su ficción es la de mujeres rescatando a otras mujeres. Madres e hijas se reencuentran en una tradición que nunca estuvo perdida; pues la escritura daba la posibilidad de cambio, de que otros mundos eran posibles, para presentar pensamientos que desafiaban no solo las estructuras culturales y sociales de su tiempo, sino la noción misma de lo que significaba ser mujer.

## Bibliografía

Aikin, Ana Laetitia; Aikin, John. "On the Pleasure Derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, a Fragment". 1773.  
<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/barbauldessays.html>

Anolik, Ruth Bienstock. "The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode." *Modern Language Studies*, vol. 33, no. 1/2, 2003, pp. 25–43. JSTOR, JSTOR, [www.jstor.org/stable/3195306](http://www.jstor.org/stable/3195306).

Bachelard, Gaston. *La Poética Del Espacio*. Traducido por Ernestina De Champourcín, Fondo De Cultura Económica, 1983.

Bernikow, Louise. *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552-1950*. 1ra ed., Vintage Books, 1974. *Internet Archive*, [archive.org/details/worldsplitopenfo00bern/page/n1](http://archive.org/details/worldsplitopenfo00bern/page/n1).

Burke, Edmund. *On the Sublime and Beautiful*. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com, 2001.  
[www.bartleby.com/24/2/](http://www.bartleby.com/24/2/).

Carter, Angela. *Nothing Sacred: Selected Writings*. Virago, 2012.

Castricano, Jodey. *Cryptomimesis: the Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. McGill-Queen's University Press, 2014.

Chaplin, Sue. "Gothic Romance." *The Gothic World*, editado por Glennis Byron y Dale Townshend, Routledge, 2014, pp. 199–209.

Chu, Chung Yi. *Toward a Real Sexual Encounter: Irigaray on the Female Divine and Spiritual Embraces*. 2002

<http://web.nchu.edu.tw/~cychu/Microsoft%20Word%20-%202014%A6%B6%B1R%BB%F6020916.pdf>

Cixous, Hélène, et al. "The Laugh of the Medusa." *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875–893. JSTOR, JSTOR, [www.jstor.org/stable/3173239](http://www.jstor.org/stable/3173239).

Curran, Louise. "Trifling Scribes: Women's Letters and Patchwork Writing." *Samuel Richardson and the Art of Letter-Writing*, by Louise Curran, Cambridge University Press, 2016, pp. 89–123.

Durant, David. "Ann Radcliffe and the Conservative Gothic". *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, no. 3, 1982, pp. 519–530. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/450245](http://www.jstor.org/stable/450245).

Ellis, Kate Ferguson. "Can You Forgive Her? The Gothic Heroine and Her Critics." *A New Companion to the Gothic*, editado por David Punter, 1ra ed., Wiley-Blackwell, 2012, pp. 457–468.

Estevao Tiago, Marina. "Eliza Haywood Love in Excess – figuring women, subverting conventions". *Studies in Identity*. Editado por Luísa María Flora. Ediciones Colibrí, 2009, pp. 17-29.

Fe, Marina. "El Gótico Femenino En La Narrativa Norteamericana Contemporánea." *Anuario De Letras Modernas*, vol. 9, 1998, pp. 33–43.

Gamer, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge University Press, 2004.

Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.

Girten, Kristin M. "'Sublime Luxuries" of the Gothic Edifice: Immersive Aesthetics and Kantian Freedom in the Novels of Ann Radcliffe." *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 28 no. 4, 2016, pp. 713-738. *Project MUSE*, [muse.jhu.edu/article/622351](http://muse.jhu.edu/article/622351).

Göller, Karl Heinz. The Emancipation of Women in Eighteenth Century English Literature [https://epub.uni-regensburg.de/26661/1/ubr13845\\_ocr.pdf](https://epub.uni-regensburg.de/26661/1/ubr13845_ocr.pdf)

González Moreno, Beatriz. *Lo Sublime, Lo Gótico y Lo Romántico: La Experiencia Estética En El Romanticismo Inglés*. Ediciones De La Universidad De Castilla-La Mancha, 2007.

Kahane, Claire. "The Gothic Mirror." *Semantic Scholar*, Semantic Scholar, 2019, [pdfs.semanticscholar.org/9a85/f063f394cc3e80f2692d94844556f943f667.pdf](https://pdfs.semanticscholar.org/9a85/f063f394cc3e80f2692d94844556f943f667.pdf).

Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, 1995.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982, CLAS users College of Liberal Arts and Science, [users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf](https://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf).

Loudon, I. Deaths in childbed from the eighteenth century to 1935. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/3511335>

Lowder Newton, Judith. *Women, Power and Subversion: Social Strategies in British Fiction, 1778 - 1860*. Methuen, 1985.

Miles, Robert. "'Mother Radcliff': Ann Radcliffe and the Female Gothic". *The Female Gothic: New Directions*, editado por Diana Wallace y Andrew Smith, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 42–59.

Mishra, Vijay. *The Gothic Sublime*. State University of New York Press, 1994.

Moers, Ellen. *Literary Women*. Oxford University Press, 1985.

Pimentel, Luz Aurora. *El Espacio En La Ficción. Ficciones Espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Radcliffe, Ann Ward, y Alison Milbank. *A Sicilian Romance*. Oxford University Press, 2008.

Rodríguez Álvarez, Argentina. *The Links in the Chain: Imágenes de la mujer en la literatura del siglo XVIII en Inglaterra*. Universidad Nacional Autónoma de México, Seminarios, 2017

Showalter, Elaine. *Literature of Their Own: British Women Novelist from Bronte to Lessing*. Princeton University Press, 1977.



Smith, Andrew. "Hauntings". *The Routledge Companion to Gothic*. Editado por Catherine Spooner y Emma McEvoy. Routledge, 2007, pp. 147–154.

Wallace, Diana. "'The Haunting Idea': Female Gothic Metaphors and Feminist Theory." *The Female Gothic: New Directions*, editado por Andrew Smith y Diana Wallace. Palgrave Macmillan, 2009, pp. 26–41.

Walpole, Horace, y Nick Groom. *The Castle of Otranto: a Gothic Story*. Oxford University Press, 2014.