



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA &  
HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

---

REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN LA NOVELA  
GÓTICA BRITÁNICA

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

CRISTIÁN PINO MORALES

Profesora Guía: Carolina Brncić Becker

---

Santiago, Chile 2018

## Agradecimientos

A la profesora guía, Carolina Brncić por su dedicación y compromiso y su capacidad para orientar y ayudarme a transformar una idea ambiciosa en un proyecto viable.

Al profesor Andrés Ferrada por su apoyo y constante motivación a través de los años.

A Guillermo Duff por la calidad de sus clases y la excelencia en su labor. Trabajar junto a él resultó una influencia decisiva en el proceso de pensamiento que decantó en la elaboración de esta investigación.

A los profesores del programa de postgrado a cuyas clases tuve el privilegio de asistir.

# Tabla de contenidos

Introducción	5
I La novela moderna como género y manifestación de clase social	
Contexto del surgimiento de la novela	10
Novela y clase media burguesa	14
El problema del realismo	28
La novela gótica	31
Horror y Terror	36
Prometeo moderno	42
Turn of the century	45
II Metáforas del cuerpo	
Arquetipos y representación	46
El problema del cuerpo	49
El problema del alma	51
Puritanismo y predestinación	56
Calvinismo y clase media	58
La visión moderna	59
La dimensión interior	64
Unheimlich	66
Abyección	71
III Las representaciones del cuerpo en tres novelas góticas	
The Monk	74
Borderline Ambrosio	79
Fisiognomía	85

Cuerpos prohibidos: Rosario/Matilda	88
El monstruo	96
Frankenstein	101
La enfermedad como origen del mal	105
El sepulcro del alma	111
El cuerpo femenino	117
Dracula	125
El cuerpo productivo	130
La sangre es la vida; es la infección.	137
El cuerpo femenino	141
Conclusiones	153
Bibliografía	158

## Introducción

El objeto de estudio de esta investigación es la forma que adquiere la representación del cuerpo en la novela gótica británica. Para abordar este tema ha sido necesario plantear ciertas delimitaciones que permitan acotar el objeto. En primer término, planteamos un arco temporal que representa tres etapas en el desarrollo del gótico como subgénero de la novela moderna. El corpus se compone de tres novelas paradigmáticas de estos tres momentos, que permiten ilustrar la evolución del gótico y el vínculo de sus formas de producción con las ideologías que lo conforman. De este modo, trabajaremos con *The Monk* (1796), *Frankenstein* (1818) y *Dracula* (1897), estableciendo un arco temporal que abarca un siglo y que corresponde a los denominados períodos georgiano y victoriano en el Reino Unido.

El propósito de establecer tal división es comprender el surgimiento de la novela moderna británica como manifestación cultural y social que obedece al surgimiento de la clase media, bajo el contexto del advenimiento del capitalismo y la expansión del Imperio Británico como poder global.

En el primer capítulo discutiremos la conformación de la novela moderna como género en Gran Bretaña, articulando la relación entre el género y las ideologías predominantes en su contexto de producción. Esta primera etapa comienza en las primeras décadas del siglo XVIII con la publicación de *Robinson Crusoe* (1716), considerada la primera novela moderna británica. La novela aparece como un intento de retratar la realidad de manera fiel, generando un desplazamiento en relación a los géneros ya establecidos y considerados alta literatura, como la épica y el romance. En la novela comienzan a aparecer sujetos burgueses, viviendo aventuras singulares pero realistas, y evidenciando problemáticas que podrían generar identificación en los consumidores de este tipo de literatura, un segmento de la población que comienza a tomar forma a medida que las ciudades crecen y se transforman en centros urbanos modernos. Nuestro primer capítulo entonces, intentará dar cuenta de este vínculo entre el nuevo género, su público lector y las ideologías que comienzan a verse reflejadas en la producción literaria de la primera mitad del siglo XVIII. Estas ideologías se vinculan con la creciente secularización que el protestantismo adopta en su relación con el sistema de mercado y la forma en que afecta a la clase media. Nos enfocaremos en la tesis de Max Weber

respecto de este proceso de secularización para explicar la relación entre religión y capitalismo.

Para discutir la noción de ideología utilizaremos el concepto de “estructura de sentimiento” de Raymond Williams, que da cuenta de las formas de pensamiento consolidadas y en proceso de formación y que son recogidas por la novela moderna en sus planteamientos temáticos y en la configuración de sus personajes, reflejo de las crecientes tensiones que la Época Moderna conlleva para la clase media. El realismo de la novela resultará fundamental para plasmar la expresión de aquellas tensiones, que se vinculan con la movilidad social, la capacidad productiva y el lugar del sujeto burgués en la sociedad.

En las novelas británicas de la primera mitad del siglo XVIII el matrimonio es un tema recurrente y aparece ligado a la consolidación de una posición económica. Pero el matrimonio, además de funcionar como regulador de la movilidad en la novela, revela una serie de inquietudes y ansiedades de los sujetos burgueses, y éstas se ven reflejadas en el surgimiento de un subgénero de la novela moderna: el gótico. En 1764, Horace Walpole publica *The Castle of Otranto*, considerada como la primera novela gótica y punto de inauguración de una tradición literaria que comienza a tomar distancia del realismo más extremo que dominaba en la primera mitad del siglo XVIII y retoma, en cambio, el uso de elementos sobrenaturales, incluyendo fantasmas, apariciones y monstruos, y la instauración de un *locus* gótico que vincula al subgénero con la Edad Media. El gótico aparece entonces como una manifestación de ansiedades y miedos en la problemática del sujeto burgués y plantea una mirada hacia el pasado, que regresa simbólicamente como un fantasma de los conflictos individuales y colectivos no resueltos.

El primero de aquellos conflictos dice relación con el problema de la religión, que ha estado presente por dos siglos en la sociedad británica, desde que Enrique VIII decretó la separación de la Iglesia de Inglaterra del catolicismo romano. La primera novela británica en atacar directamente este conflicto es *The Monk*, de Matthew Lewis, publicada hacia finales del siglo XVIII, cuando ya el gótico tenía tres décadas de antigüedad y había visto en la figura de Ann Radcliffe a su principal cultora. Hemos escogido *The Monk* como punto de inicio en nuestro estudio del gótico porque recoge la tensión entre estructuras de sentimiento religiosas y, al mismo tiempo, rompe con la habitual temática del matrimonio de sus predecesoras.

Debido a su contenido religioso, *The Monk* problematiza las funciones corporales, principalmente el placer y el dolor, y su vínculo con imágenes religiosas que obedecen a arquetipos. La propuesta de Lewis es llevar la tensión ideológica directamente a la representación del cuerpo, marcando con esto una diferencia considerable con las novelas anteriores, tanto góticas como sentimentales.

Considerando lo anteriormente expuesto, recogeremos la idea de Carl Jung respecto de los arquetipos como imágenes inscritas en la cultura, y plantearemos que éstos son concretizados en manifestaciones simbólicas mediante el uso de metáforas, y que a su vez dichas metáforas son adoptadas en la producción literaria. De esta forma podremos establecer ciertas diferencias, además del aspecto temático, entre la novela sentimental de la primera mitad del siglo XVIII y la novela gótica de la segunda. En las primeras, la metáfora predominante respecto del cuerpo se relaciona con la capacidad productiva de los sujetos burgueses y la diferencia en las construcciones metafóricas entre masculino y femenino está dada por el grado de secularización que han experimentado los arquetipos que las conforman. Por ejemplo, plantearemos que el cuerpo divino de la épica es recogido como una extensión del cuerpo (glorioso) de Cristo en el romance, pero ya en la novela aparece transformado como una imagen secular bajo la forma del cuerpo productivo. En las novelas de este período es posible observar una tensión entre el ideal puritano de la aceptación de la voluntad divina y el ideal capitalista del crecimiento económico. Max Weber lo explicará mediante un proceso de transformación desde el ámbito religioso hacia el económico, y tomando esta idea como base podremos señalar que un personaje como Robinson Crusoe es un ejemplo perfecto de ese proceso y de la tensión que conlleva. En el caso del sujeto burgués femenino como personaje, todavía el grado de secularización es menor y su trabajo se ve reflejado en labores domésticas. El sujeto femenino se ve entonces enfrentado a un conflicto distinto: su cuerpo se configura como moneda de cambio para el progreso material, y su resolución puede ser el matrimonio y la movilidad social o la prostitución y la decadencia moral.

El conflicto del sujeto femenino está determinado por el uso de su virginidad como mercancía, estableciendo una nueva metáfora del cuerpo, que se vincula con el ideal de la Virgen. De esta manera, dos construcciones arquetípicas, la Virgen y la puta, delimitan los modos de representación del cuerpo femenino en la literatura de la época.

El siguiente punto de referencia en nuestro arco histórico guarda relación con el apogeo del movimiento romántico y su vínculo con la novela gótica. Ya a principios del siglo XIX los avances tecnológicos y los cambios en las estructuras sociales traen algunas respuestas a las inquietudes del siglo anterior, pero al mismo tiempo generan y ahondan en otras dudas. El problema del cuerpo como un objeto limitado por el tiempo y la biología humana comienza a abordarse desde la ciencia y el conocimiento. Así entonces, aparece una novela como *Frankenstein* (1818) que recoge estas inquietudes y actualiza el gótico en función de su contexto de producción. Todavía puede apreciarse una tensión religiosa pero ésta se ha desplazado al rol del ser humano como ente productivo y su vínculo con la tecnología, que lo sitúa en un camino que tal vez le permitiría alcanzar las propiedades vistas en la metáfora del cuerpo glorioso de Cristo. Esta tecnología podría, eventualmente, causar que la línea entre la vida y la muerte se transforme en un margen borroso, acarreado con esto una serie de nuevos cuestionamientos en relación a la existencia del alma y a la posición del ser humano en la Creación.

Finalmente, abordaremos un punto cúlmine en la configuración del gótico, que ocurre hacia finales del siglo XIX, cuando el capitalismo, la clase media y el Imperio Británico se han consolidado como actores de la modernidad. En este contexto aparece una novela como *Dracula* (1897) que intenta rescatar un siglo de tradición gótica y actualizar una vez más el subgénero. En *Dracula* quedará de manifiesto que las tensiones presentadas anteriormente siguen sin resolverse, incluso a pesar del aumento de la tecnología y el crecimiento de la ciencia y la medicina. De hecho, las metáforas del cuerpo femenino verán una cierta expansión gracias a la adición del cuerpo productivo de la mujer, una contraparte tardía del sujeto burgués masculino trabajador y que refleja los cambios ocurridos en la sociedad británica en la segunda mitad del siglo XIX, donde las mujeres comienzan a incorporarse a la fuerza laboral.

La propuesta de Bram Stoker en *Dracula* pone de manifiesto que la definición de los géneros se ve afectada por los cambios sociales, pero también hace notar que ciertas inquietudes que se habían dejado atrás regresan una vez más para atormentar a la clase media en la forma de monstruos y vampiros. Este ‘retorno’ será recogido también por el psicoanálisis de Sigmund Freud para intentar explicar la dimensión psíquica, y la



enfermedad mental, en los sujetos. El psicoanálisis se desarrolla de manera paralela al gótico de fin de siglo y apunta, desde un estudio que intenta ser científico, hacia una problemática similar a la planteada por la literatura. Por esta razón se presenta como una herramienta adecuada para comprender el vínculo entre el aspecto emocional de los sujetos burgueses victorianos y la forma en cómo sus miedos son retratados por la literatura. Pero además, Freud basa su análisis en el concepto de *unheimlich*, estableciendo una conexión importante con la narrativa de horror, tanto folklórica como novelesca.

El *unheimlich* freudiano actúa como un principio que separa los objetos en las dimensiones de la norma y la otredad y busca establecer relaciones causales entre la experiencia del sujeto y la configuración de aquel principio. Pero opera todavía en un nivel lingüístico, pues su teoría se basa en el análisis de la literatura y en el estudio de caso, siendo dos formas diferentes de relatos. Por esto, para dar cuenta de un nivel más allá del orden simbólico del lenguaje, es necesario recurrir a una herramienta más reciente, una innovación dentro del psicoanálisis que Julia Kristeva define como abyección. Abyección y *unheimlich* serán los conceptos angulares que usaremos en esta investigación para comprender cómo funcionan las metáforas del cuerpo en la novela gótica británica. Ambos conceptos funcionarán como articuladores del margen y la norma que delimita, por un lado, el sustrato ideológico presente en las novelas, y por otro, el alcance de la representación del cuerpo que éste permite.

# **I La novela moderna como género y manifestación de clase social**

## **Contexto del surgimiento de la novela**

Nuestra discusión respecto de la forma y alcance de la representación corporal en la novela gótica requiere de una contextualización espaciotemporal del género. Es imprescindible discutir algunas de las relaciones que ocurren entre el surgimiento de la novela moderna y varias de las circunstancias de su contexto de producción, pues una primera hipótesis respecto de este género es que existe como manifestación específica de una clase social y de un período histórico. Esto quiere decir que la novela moderna, en tanto manifestación cultural, solo puede explicarse a la luz del proceso histórico que acompaña su surgimiento y que en gran medida lo explica, esto es, la Modernidad.

La investigación se centra en la producción literaria británica dentro del período moderno. Dado que período histórico y período literario no suelen coincidir y sus propios márgenes históricos tienden a ser difusos, se hace imposible señalar una fecha exacta como comienzo y término del período que se pretende estudiar. Es posible nombrar, a modo de referencia, los llamados períodos georgianos y victorianos, como los lindes del arco temporal que se intenta discutir. El primero se compone del reinado de varios monarcas de nombre George y se extiende de 1714 a 1837. Por su parte, el período victoriano debe su nombre a la reina Victoria y abarca desde 1837 a 1901.

Este arco temporal tiene como objeto comprender el desarrollo de la novela moderna como género y vincularlo con elementos de su contexto de producción, tales como el establecimiento del sistema capitalista, el apogeo del imperio británico, y especialmente, el advenimiento de la clase media como grupo social, para luego discutir cómo estos elementos se ven reflejados en la producción literaria del subgénero gótico y comprender el vínculo que pueda existir entre las ansiedades de la clase media y la representación del cuerpo en dicho subgénero.

El corpus de novelas escogidas responde a tres etapas en el desarrollo del gótico, que coinciden parcialmente con los márgenes del arco temporal histórico y con un momento clave

en la literatura del siglo XIX el surgimiento del Romanticismo como corriente literaria, hecho que representa un punto de inflexión para el género. El Romanticismo constituye un movimiento literario con diferencias en las propuestas estéticas pero con varios puntos de encuentro en los aspectos ideológicos entre sus principales representantes.<sup>1</sup>

Raymond Williams discute esta idea de las ideologías y su influencia respecto del contexto en el que aparecen mediante el concepto de “estructura de sentimiento” para dar cuenta de las formas de pensamiento que conforman una época. Williams las explica como discursos que buscan abrirse paso en un mar de voces, luchando por establecerse y consolidarse bajo la forma de instituciones. Este proceso es, según Williams, la parte dinámica de las estructuras de sentimiento. Una vez que alcanzan un momento de cristalización se establecen como instituciones, transformándose entonces en experiencia vivida:

Estamos definiendo entonces estos elementos como una 'estructura': esto es, un conjunto de elementos, con relaciones internas específicas, entremezcladas y en tensión. Pero también estamos definiendo una experiencia social que aún se halla en proceso, a menudo en una etapa previa a ser reconocida como social, más bien tomada como privada, particular e incluso aislada, pero que al ser analizada muestra sus características emergentes, conectadas y dominantes, es decir, sus jerarquías específicas. Metodológicamente entonces una estructura de sentimiento es una hipótesis cultural, derivada de los intentos por comprender estos elementos y sus conexiones dentro de una generación o período. (132)

La doble naturaleza de las estructuras de sentimiento las sitúa como una herramienta adecuada para entender, al menos en parte, la relación entre texto y contexto y establecer la base sobre la cual operará el análisis de los discursos respecto del cuerpo recogidos en las novelas que componen el corpus de esta investigación. En otras palabras, el surgimiento de la novela moderna solo puede ser comprendido y explicado en su relación con el contexto de producción (la modernidad) que supone la presencia implícita o explícita de ideologías

---

<sup>1</sup> CFR Hauser, Arnold *Social History of Art* Vol. 3 'German and Western Romanticism' pp152-154.

políticas y religiosas y condiciones propicias para el desarrollo de una clase media que se transformará en el principal lector/consumidor del naciente género. En palabras de Hauser:

The cultural levelling process in England is expressed most strikingly in the rise of the new and regular reading public, by which is to be understood a comparatively wide circle reading and buying books regularly and thereby assuring a number of writers a livelihood free from personal obligations. (Vol. 3, 38).

La novela<sup>2</sup> obedece a las transformaciones sufridas por Europa y, particularmente, el Reino Unido, durante el período de la modernidad, que corresponde aproximadamente a los siglos XVIII y XIX. El proceso histórico es complejo y tiene varias aristas que no es menester agotar en esta contextualización. Sin embargo, es posible mencionar algunos de estos elementos como hitos, por ejemplo, la Reforma a la Iglesia de Inglaterra, que supone un quiebre entre el clero y el estado y cuyos efectos seguirán siendo determinantes durante toda la época moderna, dando inicio de forma indirecta a un proceso de secularización; el surgimiento de la clase media como agente económico fundamental pero además como productor y consumidor de literatura, y también, como protagonista del nuevo género; y el advenimiento del capitalismo como sistema económico dominante en un mundo gobernado en gran medida por el Imperio Británico. Es imposible individualizar uno de estos factores como la causa del proceso de modernización y más bien actúan como una conjunción de elementos que conforman el espíritu de una época y que la distinguen de la Edad Media.

Como consecuencia de este proceso de transformación, Europa y en especial al Reino Unido, pasa de ser una sociedad rural y agrícola a convertirse en una sociedad industrial y tecnologizada. El Renacimiento Europeo, primero en el continente y algo más tarde en el Reino Unido, trae como consecuencia la invención y descubrimiento de nuevas tecnologías que cambian las condiciones de vida en el campo y en las ciudades. Las propias ciudades sufren crecimientos demográficos importantes en su camino a consolidarse como centros urbanos y de comercio. La creación y perfeccionamiento de la imprenta es un primer paso para la masificación de la lectura aunque se encuentra todavía lejos de ser de uso popular.

---

<sup>2</sup> De aquí en más nos referiremos a la novela moderna simplemente como 'novela' para evitar redundar con el concepto de modernidad.

En el contexto británico, el quiebre de la corona con la iglesia católica durante el reinado de Enrique VIII genera un punto de inflexión que trae como consecuencia gran inestabilidad y conflictos internos, pero a la vez un nuevo impulso para el tardío renacimiento inglés, que a grandes rasgos coincide con su reinado y los de su hija Isabel I y Jacobo I. La versión protestante de la Biblia en inglés se conoce como *King James' Bible* y fue popularizada en lengua inglesa y no en latín, lo que implicaba que un mayor número de personas tuviera acceso a las Escrituras.

Todas estas transformaciones generan inestabilidad, quiebres y cambios en los diferentes componentes ideológicos, y es aquí donde cobra relevancia la noción de estructura de sentimiento de Williams. Los cambios en el ordenamiento social, en la cosmovisión religiosa, en el vínculo entre el hombre y la tecnología y el hombre y la sociedad, causan modificaciones en las estructuras de sentimiento y tensiones que afectan la producción literaria. En efecto, el surgimiento de un público lector, como lo define Hauser, viene aparejado al crecimiento demográfico en los centros urbanos y a la consolidación de los mercaderes como una clase con un poder económico que rivaliza con el de la nobleza<sup>3</sup>.

Las monarquías francesas e inglesas ven un progresivo deterioro de sus poderes absolutos, que, en el caso de Francia desencadenan la Revolución y en el caso de Inglaterra, una alianza tal vez impensada entre la corona y la clase de los mercaderes que unen sus intereses para lidiar con sus opositores comunes, esto es, la antigua aristocracia feudal y la Iglesia Católica Romana (Hauser, 33). El fortalecimiento de esta clase emprendedora sienta las bases para el futuro desarrollo del capitalismo y el comienzo, ya definitivo, de lo que conocemos como *Época Moderna*.

Un ejemplo de las tensiones entre estructuras de sentimiento como han sido definidas por Williams, puede verse en los cambios ocurridos en los círculos literarios y en los medios de producción desde el Rococó hasta el comienzo del Romanticismo. En la edad media e incluso en tiempos de Shakespeare, el arte y especialmente la literatura, tienen una relación estrecha con el mundo cortesano. Los nobles actúan como mecenas de artistas y escritores y gracias a sus aportes pueden ganarse la vida. Sin embargo, la corte se debilita y los nobles abandonan su rol como patrones de escritores. El Parlamento adquiere un poder creciente que ve una alternancia entre los dos partidos políticos, Tories y Whigs. Las tensiones en la

---

<sup>3</sup> CFR Hauser, Arnold *Social History of Art* (1951), Vol. 3 'The new reading public'

época se relacionan, por ejemplo, con dos visiones opuestas respecto de la cultura y la literatura, por una parte aquella literatura de la aristocracia ilustrada y por otra, la del público común y corriente:

In the end the tension between the two directions ceases entirely and middle-class literature is no longer opposed by anything that could be called courtly. That does not mean, however, that all tension comes to an end and that literature is dominated by a single, undivided taste. On the contrary, a new antagonism develops, a tension between the literature of the cultured élite and that of the general reading public, and lapses of good taste are to be observed, in which the weaknesses of the light fiction of a later age are already discernible. (Hauser, 40)

El antagonismo, que menciona Hauser, entre alta y baja literatura ubicará en extremos opuestos a las formas literarias del pasado, esto es, la épica y el romance, y a la forma literaria del presente, la novela. Esto marca una primera distinción de clase social, que se vincula a su vez con la diferenciación entre géneros.

## **Novela y clase media burguesa**

Género. Sujeto burgués. Estructura de sentimiento. Ética protestante. Capitalismo.

Entenderemos las novelas como textos inscritos dentro de una categoría mayor que es la cultura, un texto heterogéneo con dimensiones estáticas y dinámicas que coexisten y que a su vez reflejan los discursos de los actores que participan en ella. Con este primer intento de definición queremos decir que la novela, en tanto subtexto de una categoría mayor, contiene una serie de discursos que nacen de las diversas ideologías existentes en un determinado tiempo y lugar, y que son recogidas y transformadas en un discurso que se ve plasmado en las distintas manifestaciones culturales, artísticas y literarias de una sociedad.

El problema con el concepto de novela radica en el intento, a menudo estéril, de llegar a una definición satisfactoria o total del género. El término ‘novela’ sugiere algo no visto antes, que como definición no dice mucho, salvo plantear de forma sutil una de las características generales de la novela: su indeterminación. El concepto ya había aparecido en

la Grecia clásica aplicado a las llamadas novelas griegas, que podrían ser mencionadas como un antecedente temprano, sin embargo, entre las novelas griegas y la novela inglesa del siglo XVIII existe un abismo temporal en el que predominan otros géneros, principalmente la épica y más tarde, el romance medieval.

Lo cierto es que bajo el concepto de novela pueden incluirse textos tan diversos y diferentes que se dificulta llegar a una definición completa del género, pues mientras una cierta característica está presente en algunos textos, en otros no aparece, haciendo imposible establecer una generalidad respecto de aquella característica en particular. Lo que esto nos dice, según Mikhail Bakhtin, es que la novela está marcada por su indeterminación y por ser un género en desarrollo continuo, todavía incompleto, todavía formándose y mutando. Esta indeterminación, sin embargo, es provechosa para contrastar la novela con la épica y comprender de mejor manera los alcances del género, incluso si carecemos de una definición precisa.

Bakhtin propone que la diferencia fundamental entre la épica y la novela es su relación con el tiempo<sup>4</sup>. La épica pertenece a un pasado absoluto e inalcanzable y es un canto a la experiencia colectiva, nacional y fundacional, asociada tradicionalmente a las élites gobernantes (4). La épica pertenece al tiempo de los primeros y los mejores y como tal, es siempre un tiempo anterior, perdido en una memoria colectiva cuyos comienzos son siempre difusos y escapan a la linealidad del marco de referencia que podríamos denominar «tiempo presente», en el que por el contrario se sitúa la novela.

La novela, por su parte, se inscribe en un marco temporal que le es propio y se estructura desde la experiencia individual y por esto no es extraño que su configuración esté asociada a la emergencia de una clase específica, a la aparición de un personaje histórico de primera relevancia para transformarse en lector y productor de la novela y que es denominado por Fredric Jameson como ‘el sujeto burgués’<sup>5</sup>. Este sujeto es a la novela lo que el héroe era a la épica y su experiencia y subjetividad serán los elementos claves en el desarrollo posterior del género.

Precisamente, el objeto de esta investigación está íntimamente ligado al aspecto de la novela que mencionamos en el párrafo anterior. El tiempo presente, esto es, el tiempo de la

---

<sup>4</sup> CFR Bakhtin, Mikhail *The Dialogic Imagination* ‘Epic and the novel’ pp.3-40

<sup>5</sup> CFR Jameson, Fredric *The Political Unconscious* (1982)

civilización y la historia, del registro material, de la imprenta, etcétera, se opone al tiempo idealizado, inalcanzable y eternamente remoto de la épica. Esta idea ubica al sujeto burgués ficcional en un marco de referencia mucho más cercano a la experiencia del sujeto burgués empírico. El héroe es siempre de un tiempo remoto y difuso, el protagonista de la novela puede ubicarse en un tiempo y lugar (un cronotopo) específico, que siendo ficticio, intenta imitar la realidad a través de la representación de la experiencia del sujeto burgués. Esta experiencia está marcada por varias relaciones: el vínculo entre el sujeto burgués y el entorno o paisaje, que se construye mediante su capacidad sensorial; la relación entre el sujeto burgués y la sociedad, que será una de las inquietudes centrales del neoclasicismo y que se mantendrá y expandirá en el desarrollo de la novela; y finalmente, la construcción de una subjetividad ficcional en la que se expresan ideologías y estructuras de sentimiento.

El arco temporal propuesto para nuestro estudio tendrá comienzo en *The Monk* (1796), novela que evidencia las tensiones entre estructuras de sentimiento religiosas, luego continuará con *Frankenstein* (1818) que plantea una problematización del valor simbólico del cuerpo humano al enfrentarse a los cambios causados por la tecnología, y concluirá con *Dracula* (1890), en donde confluyen varias de las temáticas desarrolladas en las novelas de los siglos XVIII y XIX y que presenta el conflicto entre la tradición y la modernidad y el esfuerzo de la clase media por validarse. Las tres novelas muestran al cuerpo humano como un territorio en disputa, cuya representación plantea un conflicto entre varios binarismos, incluyendo lo individual y lo colectivo, con una fuerte vinculación a un sentido de pertenencia e identidad de clase.

El primero de estos conflictos, la relación entre la identidad y pertenencia de clase, puede ya advertirse en las novelas publicadas durante las primeras tres décadas del siglo XVIII. Daniel Defoe figura en este período como un autor de relevancia con sus novelas *Robinson Crusoe* (1719) y *Moll Flanders* (1722), que no se centran en las elevadas aventuras de algún héroe de significación nacional o enraizado en las tradiciones más antiguas del país, sino en personajes de la clase media en su lucha por establecerse económicamente (*Robinson Crusoe*) o de la clase baja y más cercana al género picaresco (*Moll Flanders*). El propio Robinson declara casi al comienzo del primer capítulo su pertenencia de clase:

[My father] told me it was men of desperate fortunes on one hand, or of aspiring,



superior fortunes on the other, who went abroad upon adventures, to rise by enterprise, and make themselves famous in undertakings of a nature out of the common road; that these things were all either too far above me or too far below me; that mine was the middle state, or what might be called the upper station of low life, which he had found, by long experience, was the best state in the world, the most suited to human happiness, not exposed to the miseries and hardships, the labour and sufferings of the mechanic part of mankind, and not embarrassed with the pride, luxury, ambition, and envy of the upper part of mankind. He told me I might judge of the happiness of this state by this one thing—viz. that this was the state of life which all other people envied; that kings have frequently lamented the miserable consequence of being born to great things, and wished they had been placed in the middle of the two extremes, between the mean and the great (Defoe 4)

En esta cita de *Robinson Crusoe* se observa una forma narrativa que deja de lado las convenciones del amor cortesano propias de los romances medievales y que transforma a su protagonista, un hombre común y corriente, de la clase media del Imperio Británico, en héroe, reemplazando a personajes de origen aristocrático. Robinson narra su experiencia como parte de una expedición de exploración y conquista de territorio, imitando los diarios de viaje o *travelogues* de la época. El párrafo citado evidencia una tensión entre dos formas de pensamiento que coexisten en el contexto de producción de esta novela. Por un lado, Robinson aparece como un representante de la clase media que aspira a mejores condiciones económicas, y por otro, ejemplifica una sensibilidad de orden puritano a través de una referencia a su padre, quien llama a Robinson a aceptar el lugar que le corresponde en el orden social y no buscar obtener otro. Profundizaremos respecto del puritanismo en el capítulo siguiente. De momento, es posible señalar que la posición del padre de Robinson obedece al pensamiento calvinista, y en particular a la doctrina de la predestinación. En Robinson, por lo tanto, comienza a configurarse una metáfora del cuerpo nueva, que lo sitúa como ente productivo y que depende de su capacidad física para sobrevivir, reflejando de cierto modo las condiciones del sujeto burgués empírico.

Esta propuesta narrativa del acercamiento entre realidad y ficción, es decir, entre la realidad y su representación, se inscribe dentro de lo que Erich Auerbach denomina el “bajo

estilo en la mimesis” (481). Con todo, *Robinson Crusoe*, y más tarde su parodia *Gulliver’s Travels* (1726) sufren todavía de ciertas inconsistencias, como su carácter episódico, que en el caso del primero se debe a su imitación de los *travelogues*, y en el segundo, a su estructura narrativa, y la falta de desarrollo de sus protagonistas que son mayoritariamente planos. Arnold Hauser considera ambos textos como panfletos políticos, cuya función es la persuasión respecto de ciertos ideales, más que novelas en sí mismas:

The idea of ‘l’art pour l’art’ would have had something irresponsible and immoral about it for them, if they had been able to conceive such an idea at all. *Robinson Crusoe* is a novel with a socially instructive purpose, and *Gulliver* is a topical social satire; both are political propaganda in the strictest sense of the term and nothing but propaganda. This is probably not the first time that we are confronted by a militant literature wit direct social purposes, but the ‘paper canon-balls’ of Swift and his contemporaries would have been unthinkable before the introduction of the freedom of the press and the public discussion of political questions of the day. Now for the first time writers emerge as a regular social phenomenon, making ad hoc weapons of their pens and hiring them out to the highest bidder. (41)

Esta visión viene a reforzar la idea del cambio en el tipo de personaje que aparece en esta literatura. Robinson es, en este carácter instructivo y persuasivo, una representación del *self-made Englishman* del siglo XVIII, un hijo de la clase media que gracias a sus diferentes talentos puede aspirar a la movilidad social. Robinson recurre a su ingenio, a su capacidad para mantener la calma en situaciones de crisis, a un sentido de orden y distribución y sobre todo, a su visión como emprendedor capitalista, para sobrevivir en las situaciones más adversas y volverlas una oportunidad para generar ganancias materiales, transformando el paisaje con su presencia, en una extensión de la civilización y del imperio.

Una idea que resulta de interés para nuestra discusión y que justifica el comentario sobre esta novela, dice relación con la delimitación de género y el comentario de Hauser: Robinson no evoluciona, no cambia demasiado en su forma de pensar, ni se ve en él un cuestionamiento profundo o una reflexión que le otorgue múltiples dimensiones como personaje, más bien se muestra plano, prácticamente invariable y cercano a una abstracción,

es decir, a un afán modelador, a una forma de ser y actuar que a una persona real. En este sentido, la primera novela moderna inglesa carece de profundidad en su intento de realismo.

La idea de estructura de sentimiento<sup>6</sup>, y de tensión en dichas estructuras, que Williams utiliza para entender los desarrollos ideológicos, se encuentra no en gruesos e inalcanzables volúmenes, sino en las propias personas. Y es en la alta burguesía, precisamente, donde se evidencia la tensión entre puritanismo –la facción dominante al interior de la Iglesia de Inglaterra –y capitalismo, que es forzada por la realidad material del Imperio Británico, un poder global en expansión que genera grandes cantidades de riquezas y que requiere de una estructura social adecuada para subsistir y ser administrado. Hauser menciona que las crecientes pugnas entre los reyes y la nobleza a partir del siglo XVII llevaron a la monarquía a buscar otros aliados y los encontraron, providencialmente, en la figura de los mercaderes, quienes asumen un rol crucial al volverse prestamistas de los monarcas y pasar a integrar el parlamento.

La existencia de los mercaderes supone un conflicto con las creencias del Imperio. El puritanismo, que en gran medida se basa en la doctrina calvinista, planteaba dos elementos de suma importancia: la aceptación incondicional de la voluntad de Dios y la creencia en la predestinación. Ambas ideas están fuertemente ligadas y constituyen el núcleo de la creencia calvinista. En la cita de *Robinson Crusoe* es posible apreciar el choque entre la aceptación de la posición social, ejemplificado por el discurso del padre, y el deseo y necesidad de procurar mejores condiciones materiales, elementos que componen a Robinson como personaje. De esta interpretación se desprenden binarismos como viejo/nuevo, que refiere al ordenamiento social y al rol de la clase media, y puritanismo/capitalismo, como dos ideologías contrapuestas. Es en relación a este binarismo, en apariencia irreconciliable, que Max Weber elabora una hipótesis respecto del vínculo entre ambas ideologías en su libro *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1905). En resumen, la tesis fundamental de Weber consiste en que el capitalismo, a medida que crece y se desarrolla como sistema, adopta varias de las formas que eran propias del protestantismo y las traslada al mercado<sup>7</sup>. Este proceso tiene como consecuencia la secularización de las formas religiosas y la desarticulación de la oposición entre puritanismo y capitalismo. Es decir, el proceso de secularización del

---

<sup>6</sup> CFR Williams, Raymond *Marxism and Literature* 'Structures of Feeling' pp.128-135

<sup>7</sup> CFR Weber Max *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* 'Asceticism and the spirit of capitalism' pp.116-125

protestantismo causa la fusión de dos estructuras de sentimiento disímiles y se vuelve un elemento definitorio en la configuración de la clase media a partir del siglo XVIII.

Los planteamientos de Weber respecto del vínculo entre capitalismo y protestantismo pueden resumirse en algunos puntos específicos que nos interesa resaltar para articular nuestra discusión respecto de la ideología y la representación del cuerpo. Primero, Weber establece una diferenciación entre el anhelo, universalmente hallado, de la acumulación material per se y la creación de ganancias (*profit*) derivadas del emprendimiento y la inversión. Esta distinción supone un propósito y un ordenamiento racional, un sentido y una organización que no están presentes en el primer caso pero sí lo están en el segundo. En otras palabras, el sentido de ganancia en el capitalismo, no es, según Weber, equiparable con el deseo irracional de acumular por acumular. También señala que el capitalismo no fue creado en la época moderna y discute ejemplos en diversas culturas y épocas en las que el intercambio comercial ya existía, haciendo una distinción entre formas tradicionales y modernas que adoptan dichos intercambios. De acuerdo a esto, el capitalismo como lo conocemos hoy se deriva de la modernización de los intercambios tradicionales, generando con esto la denominada ética capitalista.

Weber analiza diferentes corrientes protestantes para comprender el vínculo entre la religión y el capitalismo. Del luteranismo rescata el concepto de ‘la llamada’ (39), un sentido de la obligación respecto del cumplimiento de las tareas mundanas y menciona que este concepto no existía antes de la reforma y aleja al protestantismo del ascetismo católico, más cercano a la vida monástica. Del mismo modo, el capitalismo hereda este sentido del deber en la empresa y lo transforma en un fin en sí mismo, es decir, la empresa capitalista no busca solo la obtención de ganancias suficientes para garantizar las necesidades primarias de sus dueños, sino que su funcionamiento constante es el fin, y la llamada obliga a los emprendedores a cumplirlo. Con todo, el concepto de llamada por sí solo no basta para dar cuenta de la relación entre ambas ideologías.

Los procesos de transformación social no tienen, necesariamente, una sola causa que los explique de forma unívoca. Más bien son la confluencia de varias situaciones que se desarrollan en el tiempo. Del mismo modo, una cierta ideología suele presentar matices y variantes que pueden probar ser decisivas. El protestantismo no es una excepción a esto y el propio Weber analiza varias de las corrientes que lo conforman para intentar explicar la

relación con el capitalismo<sup>8</sup>. Pone especial atención en la doctrina del calvinismo, quizás la más extrema de las facciones, cuyo elemento clave es la noción de la predestinación, esto es, la idea de que sin importar lo que el individuo haga, la salvación de su alma está determinada de antemano por la creación divina y es imposible influir sobre ella. El calvinismo sospecha de los rituales porque los percibe como una manera soterrada de intentar ganar la salvación, que ni siquiera es posible obtener mediante los sacramentos ni la iglesia. Esto tiene como consecuencia un profundo sentido de aislamiento, de soledad y, en definitiva, de individualismo. Weber hace notar que ciertos comportamientos se ven reflejados tanto en la doctrina religiosa como en el capitalismo. Por ejemplo, menciona la costumbre de anotar las faltas y llevar un registro diario<sup>9</sup> del pecado, parecido al registro contable y al inventario material. Curiosamente, Robinson Crusoe tiene esta misma conducta cuando se encuentra abandonado en una isla desierta. El proceso de secularización genera puentes entre la actividad capitalista y la actividad religiosa.

Diferentes rasgos de las facciones protestantes son adoptados o absorbidos por la empresa capitalista a partir del siglo XVII, o en términos de Williams, la tensión causada por diversas estructuras de sentimiento coexistentes moldea el surgimiento de otra, que adopta las formas secularizadas del protestantismo y las aplica a una modernización de los intercambios comerciales, generando con esto no solo una serie de conductas aisladas, sino patrones asociados de manera sistemática en lo que Weber denomina el *ethos* capitalista. Lo relevante de esta configuración es que en ella se encuentran los cimientos de la formación del Imperio Británico, y dentro de éste, de la clase media en la época moderna. La clase media luego se transforma en un agente económico fundamental y es definida por su lucha constante por establecerse dentro del nuevo ordenamiento social. Esta lucha es recogida por la literatura de la época, que a través de la novela, intenta retratar las vicisitudes de la clase media bajo una perspectiva realista que se desmarca en varios aspectos de los géneros literarios anteriores.

Como hemos señalado antes, Bakhtin define la novela por el contraste con la épica, haciendo hincapié en su pertenencia a la clase media y su relación con el tiempo presente,

---

<sup>8</sup> CFR Weber *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* 'The religious foundations of worldly asceticism' pp.56-101

<sup>9</sup> Esto, a propósito de la discusión sobre las ideas de Benjamin Franklin y sus postulados sobre la acumulación material que Weber analiza.

con una temporalidad propia del marco de referencia que supone la modernidad, idea que se conecta con el análisis propuesto por Weber respecto del protestantismo y la empresa capitalista en un personaje como Robinson, que depende de, y se define por, su capacidad para generar capital. Las influencias ideológicas confluyen en el contexto de producción de esta primera novela moderna inglesa y se manifiestan en la capacidad productiva de un cuerpo masculino que, en nombre del imperio y de su gloria personal, es capaz de someter a los elementos de la naturaleza para establecerse como un exitoso hombre de negocios. La situación es algo distinta cuando se trata de un cuerpo femenino. En este sentido, mientras el valor del cuerpo masculino está dado por su fortaleza física, el del cuerpo femenino radica en su forma de relacionarse con el cuerpo masculino y su principal capital es la virginidad. La diferencia es, por supuesto, cualitativa y cuantitativa, pues supone una relación de dependencia de la mujer hacia el hombre y además una asimetría no despreciable, dado que la mujer solo posee una virginidad mientras el hombre puede hacer uso de su fuerza las veces que sea necesario.

La virginidad ya aparecía como moneda de cambio en la tradición literaria inglesa, por ejemplo en el teatro isabelino y lo que la novela hace es recoger este motivo y representarlo en el universo de la clase media. En *Moll Flanders*, la segunda novela de Defoe, puede apreciarse el que sería uno de los temas nucleares en la sensibilidad neoclasicista del siglo XVIII, la relación del hombre/mujer con la sociedad. Lo que vemos en *Moll Flanders* es una especie de advertencia sobre las consecuencias de jugar demasiado liberalmente el juego de los intercambios sociales, sin tener una cierta garantía de la satisfacción respecto de las expectativas. Moll es una niña abandonada, que pasa por varias dificultades durante su infancia hasta ser adoptada por una familia acomodada. En este contexto, Moll sucumbe ante los avances de uno de los hijos de esta familia, quien le ofrece convertirla en su esposa (cuando llegue el momento adecuado) con la condición de que, de ahora en adelante, se comporte en privado como si estuvieran casados, esto es, que mantenga relaciones sexuales de forma periódica con él.

El matrimonio, pese a ser un sacramento cristiano, actúa como una institución económica usada para preservar lazos y aumentar fortunas. Por esta razón, la clase media aspira a encontrar prospectos que sean del mismo nivel social a fin de no empobrecer a la

familia. La unión, por tanto, propuesta por el hijo es poco más que promesas al viento, tal como su hermana le hace ver:

Betty wants but one thing, but she had as good want everything, for the market is against our sex just now; and if a young woman have beauty, birth, breeding, wit, sense, manners, modesty, and all these to an extreme, yet if she have not money, she's nobody, she had as good want them all for nothing but money now recommends a woman; the men play the game all into their own hands. (Defoe, 21)

La cita pone en evidencia el vínculo económico entre el género y el rol que le corresponde de acuerdo a las convenciones de la época. Lo que hace Defoe en su novela es recoger aquellas convenciones y utilizarlas como su objeto literario. Mientras para Robinson, sujeto burgués masculino, la aventura consiste en un viaje de conquista, para Moll, sujeto burgués femenino, la aventura es la supervivencia a merced de poderes económicos que se ubican muy por sobre su rango. El viaje de Robinson funciona como una empresa que le permitirá aumentar su patrimonio y experimentar un crecimiento, sino espiritual, al menos material. Pero para el sujeto femenino, el viaje es una metáfora de su degradación, que incluye convertirse en ladrona, prostituta, madre, y varias veces en esposa, inclusive de su propio hermano. Solo después de este largo peregrinar es que Moll puede adquirir consciencia de la espiral de decadencia en la que entró al regalar tan liberalmente su virginidad. La propia Moll reconoce, narrando su historia como una retrospectiva, que se terminó por transformar en un símbolo de lo que las mujeres jóvenes no debiesen hacer:

Thus I gave up myself to a readiness of being ruined without the least concern and am a fair memento to all young women whose vanity prevails over their virtue. Nothing was ever so stupid on both sides. Had I acted as became me, and resisted as virtue and honour require, this gentleman had either desisted his attacks, finding no room to expect the accomplishment of his design, or had made fair and honourable proposals of marriage; in which case, whoever had blamed him, nobody could have blamed me. In short, if he had known me, and how easy the trifle he aimed at was to be had, he

would have troubled his head no farther, but have given me four or five guineas, and have lain with me the next time he had come at me. (Defoe 25)

*Moll Flanders* es una novela que narra una historia de supervivencia, de viaje y búsqueda, pero también una advertencia, una guía de conducta para evitar que otras señoritas pudiesen caer en desgracia. De esto se desprende un sentido moral que integra, en los términos planteados por Weber, aspectos del capitalismo y del protestantismo en este código de conducta implícito. Además, el uso del cuerpo femenino como moneda de intercambio comercial termina por delimitar el alcance y posibilidad de los roles femeninos, es decir, éstos se construyen bajo una noción de corporalidad que fusiona el aspecto religioso con el económico. Por supuesto, el matrimonio como institución económica no fue inventado por Defoe ni es exclusivo de la novela, pero es novedoso en tanto refleja una ansiedad de la clase media que en épocas anteriores estaba reservado a las clases más altas.

El intento por normar la conducta inscribe a las dos novelas más importantes de Defoe dentro de la sensibilidad neoclasicista, en cuyo núcleo temático, de acuerdo a Hauser, se encuentra la relación del hombre con la sociedad.

Hemos dicho que la novela moderna se define como género por su representación de la realidad, sin embargo, en este período se encuentra todavía en una etapa larvaria en relación al alcance de tal representación. *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift, incorpora elementos fantásticos que resultan interesantes pero que sirven, mayoritariamente, al propósito didáctico de una novela que combina parodia y sátira.

El decoro, propio de la literatura neoclásica británica y a la vez una estructura de sentimiento en la primera mitad del siglo XVIII, supone un límite entre lo que es aceptable y lo que no, en términos de la representación de los seres humanos, particularmente respecto del uso y funciones del cuerpo. Esta omisión y restricción resulta curiosa en una novela como *Moll Flanders*, que narra la vida de una prostituta y ladrona. El margen de Moll está determinado por el concepto de virtud y su pertinencia como moneda de cambio en un emprendimiento capitalista que supone no solo un aparente aprendizaje moral sino una lección respecto de cómo invertir el único capital disponible.

Samuel Richardson recicla la temática de *Moll Flanders* en su novela de 1740, *Pamela*, que trata sobre una joven de la parte más baja de la clase media, enviada por su familia a



trabajar a la casa de una mujer rica. Tras la muerte de la dueña, Pamela es tomada por el heredero e hijo de ésta, Mr. B. un hombre mucho mayor y en una clara posición de poder. La trama de *Pamela* en su comienzo es muy parecida a la de *Moll Flanders*, esto es, ambas son muchachas muy jóvenes, provenientes de orígenes humildes que deben enfrentarse a sobrevivir en un ambiente rico y proclive a corromperlas. La diferencia entre ambos personajes radica en su reacción frente a este ambiente. Mientras Moll sucumbe en gran medida a causa de su inocencia, Pamela carece completamente de ésta y utiliza todos los recursos a su alcance para abrirse paso, sobrevivir al abuso y finalmente establecerse como la nueva señora B. En *Pamela*, al igual que en *Moll Flanders*, es posible ver de forma manifiesta la valorización del cuerpo femenino, particularmente de la virginidad, como mercancía. De hecho, la escena de *Moll Flanders* citada anteriormente, en donde Moll recibe monedas por parte de su pretendiente, es muy similar a uno de los encuentros entre Pamela y Mr. B, en el que el caballero intenta besar a Pamela por la fuerza:

I would have given my life for a farthing. And he said, I'll do you no harm, Pamela; don't be afraid of me. I said, I won't stay. You won't, hussy! said he: Do you know whom you speak to? I lost all fear, and all respect, and said, Yes, I do, sir, too well!—Well may I forget that I am your servant, when you forget what belongs to a master.

I sobbed and cried most sadly. What a foolish hussy you are! said he: Have I done you any harm? Yes, sir, said I, the greatest harm in the world: You have taught me to forget myself and what belongs to me, and have lessened the distance that fortune has made between us, by demeaning yourself, to be so free to a poor servant. Yet, sir, I will be bold to say, I am honest, though poor: and if you was a prince, I would not be otherwise.

He was angry, and said, Who would have you otherwise, you foolish slut! Cease your blubbering. I own I have demeaned myself; but it was only to try you. If you can keep this matter secret, you'll give me the better opinion of your prudence; and here's something, said he, putting some gold in my hand, to make you amends for the fright I put you in. Go, take a walk in the garden, and don't go in till your blubbering is over:

and I charge you say nothing of what is past, and all shall be well, and I'll forgive you.  
(Richardson 20)

Ambas citas pueden ser discutidas en dos niveles: en el primero y más inmediato, como un abuso por parte de un personaje de mayor poder o jerarquía, que busca obtener un beneficio personal, su propio placer, a costa de la deshonra de la protagonista. Y el segundo, como una metáfora de un intercambio comercial. En el caso de Moll este intercambio es un fracaso porque termina accediendo a entregar su mercancía antes de recibir el pago correspondiente, es decir, antes de casarse, situación que va en contra de las normas de la época en que se inscriben estos textos.

En el caso de Pamela, el intercambio es satisfactorio porque a lo largo de la novela el personaje se mantiene dando indicios de que cumplirá con su parte del trato si obtiene lo que desea. El conflicto de *Pamela* es una búsqueda de movilidad social mediante un matrimonio provechoso y se sostiene en la disyuntiva masculina del deseo sexual y la norma social que presiona a casarse con alguien de un origen social más o menos parecido. Existe, por lo tanto, una tensión entre los aspectos sociales y colectivos y los deseos individuales, que se ven reflejados en ambos personajes.

Mr. B sabe que Pamela está intentando manipularlo, del mismo modo que un cliente es capaz de darse cuenta cuando un vendedor intenta conseguir su dinero. A lo largo de la novela se refiere a ella como puta al menos una decena de veces (incluyendo la cita anterior) y así se lo hace ver a varios de los otros personajes. Lo singular de esta situación, es que todo el discurso de Mr. B es indirecto, pues la carta es el recurso narrativo utilizado para mostrar esta relación, y de paso hacer más evidente la hipocresía de Pamela.

*Pamela* es una novela epistolar contada, mayoritariamente, desde la perspectiva de su protagonista, quien constantemente escribe cartas a su familia narrando las situaciones que vive en la mansión de Mr. B. El dueño de casa intercepta toda la correspondencia antes de permitir que ésta llegue a sus destinatarios y Pamela lo sabe. Por ende es necesario preguntarse hasta qué punto está realmente escribiendo a su familia o usándola como pretexto para manipular a Mr. B hacia un sentimiento de culpa que lo incite a casarse.

Si el *selfmade-Englishman* del que hablábamos antes es una imagen secularizada de la doctrina calvinista, su contraparte femenina debe obedecer un movimiento similar. La

distinción entre ambos está delimitada por los roles asignados a cada uno de los sexos y dichos roles a su vez dependen del cuerpo. Las diferencias entre hombres y mujeres no están dadas por una mente femenina o masculina, más bien por una construcción social e histórica que se ejecuta sobre ambos sexos, delimita sus roles y les asigna una dimensión simbólica que está marcada por las ideologías políticas y religiosas existentes en el contexto de producción. Por esto, no es extraño que una novela como *Pamela* haya sido concebida originalmente como un manual de instrucción para señoritas y que solo a medio andar haya ido transformándose en un texto que podemos denominar como novela.

*Pamela* generó un corpus interesante de lecturas y reescrituras, principalmente desde la parodia. *Anti Pamela* (1741) de Eliza Haywood, viene a ser una ‘explicación’ o confesión de los verdaderos hechos ocurridos en *Pamela*, donde su protagonista confiesa el plan urdido para conseguir casarse con Mr. B. Henry Fielding propone un argumento muy similar en *Shamela* (1741) y más tarde en *Joseph Andrews* (1742) que es su segundo intento por parodiar a *Pamela*, esta vez, desde la perspectiva de un hombre que desea mantener su virginidad intacta hasta el matrimonio. El propósito de tales parodias apunta a denunciar el apetito económico de Pamela, pero *Joseph Andrews* tiene el efecto inesperado de mostrar que la inversión de roles en la época sería motivo de risa. La novela es cómica porque un hombre hace exactamente lo que es mostrado como un ejemplo en el caso de la conducta de una mujer. Además, la existencia de estas parodias y el respectivo intento de denunciar la amoralidad de Pamela evidencian una tensión respecto de los afanes de la clase media por incrementar su patrimonio monetario. El título completo de *Pamela* es *La virtud recompensada*, lo que supone una lógica de premio y castigo en la administración de la virginidad femenina.

## El problema del realismo

Realismo de presentación. Realismo de evaluación. Desenlace de la comedia.

Hemos dicho que la novela, como género, tiene una especificidad respecto de la clase social y de un contexto de producción que incluye grandes transformaciones sociales. Ambos factores se reflejan a través de la construcción de personajes que obedecen a motivaciones ideológicas, que pueden ser religiosas, políticas o ambas. También hemos señalado las dificultades de definir la novela y que ésta es vista por Bakhtin como un género en desarrollo. Pero a pesar de estas dificultades, hay algunas generalidades que pueden rescatarse en la producción literaria del siglo XVIII y que ayudan a comprender la especificidad de la novela como género, lo que más adelante nos permitirá comprender, a su vez, los desarrollos experimentados por ésta y su apertura hacia formas narrativas que consideraremos subgéneros, como por ejemplo el gótico, tema central de nuestra investigación.

Una de las generalidades de la novela y que en parte la define como género, es la relación entre la realidad y el relato ficcional de la realidad. Defoe imita los diarios de viaje en su construcción de *Robinson Crusoe*, y el texto es publicado en entregas periódicas en diarios ingleses, intentando conferir a esta novela un sentido que permita leerla como si se tratase de una experiencia verídica por parte de un sujeto real. El problema se origina al intentar determinar qué se entiende por representación realista y qué no.

Ian Watt propone en su libro *The Rise of the Novel*<sup>10</sup>, diferentes concepciones de realismo asociadas a las discusiones filosóficas de la época, pero aterriza finalmente en la idea de representación y hace un recorrido desde Daniel Defoe hasta Jane Austen, elaborando para ello dos aproximaciones al problema del realismo en la novela: el realismo de presentación y el realismo de evaluación. En términos simples, Watt define el realismo de presentación como una cercanía de la narración con la realidad, es decir, como la capacidad descriptiva que las primeras novelas modernas intentan seguir en su imitación del mundo real. Esta mimesis incorpora elementos corrientes en la construcción del sujeto burgués contenida en la novela, que no hubiesen tenido cabida en la épica o, de tenerla, no resultarían en lo más mínimo interesantes (al respecto, Watt menciona el ejemplo de Robinson Crusoe

---

<sup>10</sup> CFR Watt, Ian *The Rise of The Novel* pp. 293-298

amasando pan). Defoe primero y más tarde Richardson y Fielding configuran esta relación entre género literario y mundo real mediante el uso de descripciones de situaciones y elementos corrientes.

El realismo de evaluación en cambio se relaciona con la forma en como un narrador presenta la historia y la distancia que puede tomar respecto de ésta para elaborar un juicio o lectura que se inscribe dentro de un nivel interpretativo. Si Robinson amasando pan es un ejemplo de realismo de presentación, los juicios del narrador respecto de las protagonistas en las novelas de Austen, son ejemplo de realismo de evaluación. El realismo de evaluación no es un tipo de narrador, sino la capacidad que un autor otorga a su narrador para interpretar la historia que se está contando. Watt argumenta que mientras el realismo formal es un pilar de la novela moderna, el realismo de evaluación aparece más bien esporádicamente. Esta forma de realismo se vincula con un recurso, que sí es formal, que es la intrusión autorial, en donde la opinión del autor aparece por encima o permeando el marco de referencia de sus personajes y suele estar presente en la obra de Austen.

El problema del realismo se presenta cuando la novela asimila la dinámica de la resolución propia del género de la comedia en el drama isabelino. Mientras *Robinson Crusoe* y *Gulliver's Travels* narran historias basadas en un viaje, a partir de *Moll Flanders* el matrimonio se convierte en uno de los temas centrales en las novelas inglesas del siglo XVIII. Esto implica que, por un lado, mientras los novelistas intentan representar fielmente la experiencia de la realidad (realismo de presentación) por otro lado, plantean un conflicto de clase que siempre se resuelve de la misma forma, esto es, siguiendo la progresión de las comedias del teatro isabelino. En términos esquemáticos se puede caracterizar la temática de las novelas como la aventura de un sujeto burgués, masculino o femenino, que debe luchar contra una oposición social, y que logrará vencer dicha oposición para coronar su victoria con un matrimonio. El conflicto entonces, corresponde a una lucha económica entre dos clases sociales que buscan preservarse y subsistir. La clase alta intentará preservar el status quo y la clase media buscará validar su posición a través de la obtención de capitales. El orden perdido se restaura cuando las fuerzas alcanzan un punto de equilibrio monetario, cuyo símbolo es el matrimonio. Lo que esta dinámica de conflicto y resolución nos muestra, es que en tanto la clase media logre imponerse, el desenlace trágico es evitable. El final 'cómico' dará paso a la creación de un nuevo orden que integra a la clase media como ente productivo.

El realismo de presentación acerca el conflicto antes descrito a la realidad de los lectores, pero el realismo de evaluación, por ejemplo en el caso de Jane Austen, causa que el narrador proponga una duda razonable respecto de la 'realidad' representada bajo un proceso que termina siempre de la misma forma. El sujeto burgués representado en la novela sigue el patrón de resolución de la comedia, salvo en algunos casos puntuales, por ejemplo *Gulliver's Travels*, donde el sujeto finaliza su recorrido en una crisis que es incapaz de resolver y que aporta a la sátira intentada por Swift. El realismo de evaluación genera una duda respecto de la lógica de los cuentos de hadas, en los que tras incontables dificultades, los personajes ven sus actos recompensados por la obtención de la anhelada movilidad, especialmente cuando es a causa de su astucia comercial o un arrepentimiento religioso. Incluso en algunas novelas que no poseen el característico desenlace, como *Clarissa* (1747) de Richardson, el conflicto del personaje central se relaciona con el matrimonio y el progreso material, es decir, existe un patrón temático recurrente en estas novelas que configura un subgénero denominado más tarde como novela sentimental.

En 1749, Fielding deja de lado las parodias a Richardson y escribe una novela que recoge elementos picarescos y los fusiona con el nuevo género, articulando una historia en torno a un personaje masculino de estrato bajo y su camino a obtener fortuna económica. *Tom Jones* profundiza algo más en el sentido de realismo al incorporar un personaje cuyos límites morales son abiertamente más relajados que sus contrapartes anteriores. El conflicto de *Tom Jones* se vincula con la envidia de un joven de clase alta que crece junto a él y que es su competidor a lo largo de la novela. Tom, sin embargo, es un personaje más o menos despreocupado que comete excesos y que a causa de estos se ve involucrado en una situación aparentemente incestuosa con su propia madre. Fielding resuelve este callejón sin salida recurriendo a una solución inesperada y extremadamente conveniente para el protagonista. La mujer con la que tuvo sexo y que supuestamente era su madre resulta ser una sirvienta que se hizo pasar por su madre biológica para evitar un escándalo. Finalmente se aclara el origen de Tom y se establece que proviene de una familia aristocrática y tiene derecho, por lo tanto, a la herencia. Este motivo, personaje pobre que resulta ser de origen aristocrático, se volverá recurrente dentro de las novelas de la segunda mitad del siglo XVIII y demostrará una cierta ansiedad de la clase alta frente a la facilidad con que, en apariencia, los personajes de estratos más bajos alcanzan un estatus más acomodado. En el caso de *Tom Jones*, *The*

*Castle Of Otranto* (Walpole, 1764), *The Old English Baron* (Reeve, 1778) y *The Castles of Athlin and Dunbayne* (Radcliffe, 1789), por nombrar algunos ejemplos, la solución es exactamente la misma: el sujeto burgués no obtiene la movilidad social, sino que se reencuentra con una identidad aristocrática perdida, causando una restauración de una cualidad extraviada pero que le pertenece por derecho de nacimiento y que es a menudo demostrada mediante marcas en el cuerpo, expuestas en el clímax del conflicto con otro noble.

La ansiedad de clase opera en ambas direcciones y queda plasmado en la producción literaria de la mitad del siglo XVIII en adelante. Este tipo de inquietudes, sumado a la misma forma de resolver el conflicto que ya hemos descrito, puede encontrarse en la que es considerada la primera novela gótica, *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole. Si la primera mitad del siglo XVIII está dominada en la prosa británica por Defoe, Fielding y Richardson, la política lo estaba por el primer ministro, Robert Walpole. Por esto no es demasiado sorprendente que una novela que trata sobre nobles del pasado y sus conflictos con las aspiraciones de la clase plebeya pueda ser escrita por el hijo del primer ministro, Horace Walpole, inaugurando inadvertidamente un subgénero dentro de la novela: el gótico.

## La novela gótica

Especificidad del gótico. Desenlace de la tragedia. Héroe birónico. Lugar y tiempo.

La inauguración de un subgénero implica la aparición de ciertas características nuevas en relación a la producción literaria anterior y que determinan la especificidad de la nueva forma<sup>11</sup>. El gótico constituye un subgénero dentro de la novela debido a que presenta varios elementos de diferencia respecto de las novelas sentimentales, que van configurando una tradición con una propuesta temática y estética propia. Sin embargo, en una primera etapa existen aún muchos elementos de continuidad entre ambos subgéneros. El uso del factor sobrenatural en la novela gótica es el mayor elemento de quiebre en relación a la novela sentimental, pues, como hemos visto, ésta se define por su propuesta de realismo.

---

<sup>11</sup> CFR Hogle, Jerrold E. *Cambridge Companion to Gothic Fiction* 'Introduction: the Gothic in western culture' para una revisión general de las características del gótico.

La primera novela que se denomina ‘gótica’ en la literatura británica es *The Castle of Otranto*, escrita por Horace Walpole en 1764, medio siglo más tarde que *Robinson Crusoe*. Walpole señala en su prefacio que su intención es combinar elementos de los antiguos y los nuevos romances, afirmación que muestra que la novela, todavía en este momento, no está completamente definida como un género independiente y se lo considera un tipo de romance nuevo. La novela, según la propuesta de Walpole, es vista como un elemento de continuidad en relación al romance medieval, especialmente si consideramos el problema de la resolución del conflicto planteado en el punto anterior.

Dado que la novela es un intento por crear una narración realista, el elemento sobrenatural había quedado largamente excluido de la novela sentimental que domina la primera mitad del siglo XVIII, de corte racional y que obedece a una sensibilidad neoclásica, en la que tales aspectos aparecen como excesivos, siendo la excepción *Gulliver’s Travels*, que utiliza elementos fantásticos al servicio de la sátira. Más allá de las intenciones que Walpole pueda establecer en su prefacio, los elementos que efectivamente rescata del romance medieval son, principalmente, el uso de situaciones u objetos sobrenaturales y un conflicto que atañe a la nobleza.

Walpole dice haber tomado inspiración de Shakespeare, en particular la imposibilidad del fantasma del Rey Hamlet para descansar en paz. El fantasma del noble asesinado regresa para atormentar a los vivos y demandar justicia. La novela incluye elementos fantasmales, apariciones y situaciones irracionales, como la caída de un casco gigante que desata el conflicto en la historia. Walpole, por tanto, rompe con medio siglo de tradición neoclásica que había hecho a un lado la dimensión sobrenatural para enfocarse más bien en la relación del hombre con la sociedad. El tema central de *Otranto* refiere a un orden, social y económico, que es perturbado por la caída del casco, que a su vez simboliza una usurpación material y económica por parte de Manfred, protagonista y villano, cuyo propósito es mantener vivo su linaje para preservar el status quo.

El orden natural se interrumpe por la ambición de un noble que ve amenazadas las tradiciones y hará lo que sea con tal de preservarlas. El texto presenta entonces una tensión entre dos visiones: la mantención de las tradiciones asociadas a una nobleza en decadencia y la progresión del tiempo que genera cambios. La restauración del orden pasa, como en los



ejemplos anteriores, por situar a un supuesto aldeano en el lugar que le corresponde por nacimiento, es decir, como único dueño y heredero del Castillo de Otranto.

La figura del noble como villano y de un sujeto burgués o de clase baja cuyo origen aristocrático es restaurado son elementos de continuidad en este subgénero. Sin embargo, cuando Walpole transforma a su personaje principal en el villano de la historia, está utilizando giros que son más bien característicos de la tragedia shakesperiana. Manfred ha usurpado el castillo y la riqueza que por derecho le corresponden a otro, actuando de forma similar a Claudius en *Hamlet*. Pero Claudius, pese a su importancia es un personaje secundario. En *Otranto* en cambio, es el usurpador y sus deseos lo que ocupa la mayor parte de la narración, mientras Theodore, cuyo rol debiese ser el de héroe, tiene un lugar mínimo y más bien funcional dentro de la historia. Esta inversión tiene dos consecuencias interesantes: por un lado, debido a que el villano debe ser castigado para restaurar el orden perdido, *Otranto* sigue la dinámica de resolución de conflicto de la tragedia. Walpole cambia el paradigma de la novela sentimental, cuya resolución apuntaba a un final similar a las comedias isabelinas, y utiliza el factor de la inevitabilidad de la tragedia, causando que la única salida posible al conflicto sea la muerte del antagonista. Manfred debe morir para asegurar el derecho de Theodore de reinar en Otranto. Theodore obtiene la movilidad social que persigue la clase media, pero no por sus méritos, ni por su trabajo, ni por el uso de su cuerpo, sino por la restauración de la condición nobiliaria perdida. Es decir, el foco en *Otranto* no está en la inquietud de la clase media, sino en las ansiedades de la nobleza respecto de la pérdida o recuperación de su estatus. Por otro lado, la importancia del villano como protagonista configura un tipo de personaje nuevo, que tiene raíces, por cierto, en la novela sentimental y en la tragedia shakesperiana, pero que con el desarrollo del gótico pasará a transformarse en un elemento diferenciador: el héroe birónico.

Definir de forma precisa al héroe birónico es casi tan improbable como definir a la novela, y también en este caso deberemos establecer algunas generalidades que permitan iluminar el concepto, al menos de forma parcial. Como hemos discutido antes, Walpole ‘inventa’ al héroe birónico al situar al antagonista de la historia como personaje principal. El héroe birónico ocupa un lugar fundamental en las novelas góticas pero no siempre es el protagonista. A grandes rasgos, el héroe birónico es un personaje conflictuado, ya sea entre dos realidades, entre sus deseos más íntimos y su sentido del deber moral, entre la búsqueda

del conocimiento y la responsabilidad que éste conlleva, entre otros. Tiene como antecedentes en la novela sentimental a personajes como Mr. B, debido al rol que ejerce como antagonista de la doncella en apuros, conflictuado por su deseo de poseerla y la obligación social de casarse con una mujer de su misma clase. También encuentra un precedente en Hamlet, cuyos conflictos internos anticipan a la novela en la creación de una subjetividad ficcional profunda. El héroe birónico es un personaje poderoso, casi siempre un noble o un aristócrata, que cuenta con amplios recursos materiales y que posee algún tipo de obsesión que condiciona su conducta. Representa una inversión del villano tradicional, no solo por la importancia que tiene dentro de la historia, sino porque las novelas góticas suelen presentarlo desde su subjetividad y por ende ofrecen al lector la posibilidad de una interpretación más profunda de sus motivaciones, y eventualmente, una identificación.

Además de los antecedentes en los propios aristócratas de la novela sentimental y en el príncipe de Dinamarca, el héroe birónico encuentra un reflejo en el Satán de Milton, personaje que será central dentro del Romanticismo. El Satán de Milton es un personaje ambivalente, diseñado para ser despreciado bajo una interpretación puritana pero capaz de seducir a sus lectores debido a su ineludible rebeldía. Esta imagen del rebelde se emparenta con la concepción que el poeta romántico tiene de sí mismo, y el rebelde por excelencia dentro de este movimiento es Lord Byron, que de hecho da su nombre al héroe birónico. Finalmente, otro antecedente para la configuración del héroe birónico es Prometeo, que encarna la rebeldía, el desafío a la autoridad y al orden establecido y una confianza ciega en las capacidades personales, en el genio individual que le permite engañar a los dioses.

Por lo anterior, no existe un solo tipo de héroe birónico, sino más bien un abanico de ellos, que tienen en común los rasgos obsesivos, un marcado sentido del individualismo y un deseo ardiente por desafiar a la autoridad. Este tipo de personaje rompe la continuidad con las novelas sentimentales, pues en la novela gótica desplaza al sujeto burgués como protagonista o bien se sitúa en una relación antagónica con éste.

Finalmente, otro elemento que cabe mencionar respecto de las divergencias que conforman al gótico como un estilo distinto a la novela sentimental es el uso de espacios físicos y temporales. La novela sentimental narra eventos que ocurren en espacios urbanos o semi urbanos, esto es, ciudades, pueblos o mansiones en el campo que funcionan como extensión de la urbe, pues la mayor parte de la acción ocurre al interior de ellas. El gótico,

por su parte, traslada la acción hacia un locus premoderno, principalmente un castillo, casi siempre en ruinas, una abadía abandonada, una mansión decadente o algún otro paisaje que remita a la Europa medieval. De hecho el nombre ‘gótico’ se origina en el vínculo entre el tipo de historia que se cuenta, generalmente sobre fantasmas o monstruos, y la arquitectura gótica que da forma al paisaje en el que transcurre la historia.

Esta forma de presentación del paisaje supone la conformación de un binarismo que opone los espacios exteriores a los interiores, ya sea de manera literal o metafórica. El castillo en ruinas, a su vez, potencia la representación de la nobleza como un grupo social decadente, enfatizando el binarismo antiguo/nuevo. Esta última construcción binaria atañe al paisaje pero también al orden social como una oposición entre la nobleza y la clase media, y a la vez, a la diferencia de edad que suele existir entre el héroe birónico y el joven valiente, por ejemplo, en el caso de Manfred y Theodore en *Otranto*.

El paisaje premoderno presentado en la novela gótica es, además, extranjero en la mayor parte de los casos. El locus gótico se ubica en España, Italia o Escocia, todos países mayoritariamente católicos. Recién en las novelas góticas del siglo XIX se experimenta con locaciones protestantes pero siempre utilizando algún elemento que permita distinguir la modernidad de Londres de la premodernidad, y por extensión, otredad, de las diferentes ubicaciones de las narraciones góticas.

En relación al tratamiento del tiempo en la novela gótica se puede afirmar que éste la diferencia de la novela sentimental por su intento de representar un tiempo anterior<sup>12</sup>. En este aspecto sigue la línea de la épica y del romance, causando que la visión temporal del gótico se vuelva un ejercicio de nostalgia, pues el tiempo anterior no le es propio y es más bien presentado bajo una mirada anacrónica, que permite en parte explicar la presencia de elementos sobrenaturales. La noción de otredad depende entonces de la distancia entre el locus moderno y el locus gótico y dicha distancia puede traducirse en un espacio físico o en uno temporal. Ambas distancias implican que la construcción gótica esté mucho más cerca de una premodernidad católica que de la modernidad protestante y, por esta razón, el gótico demuestra una especificidad en su representación de las tensiones entre estructuras de sentimiento religiosas.

---

<sup>12</sup> CFR Paz, Octavio *Los Hijos del Limo* para una discusión del concepto de tiempo anterior en el Romanticismo, pp38-66.

El giro nostálgico del gótico implica una revisión de elementos sobrenaturales que son considerados supersticiosos, categoría que desde la óptica de novelas como *The Monk*, incluye también al catolicismo. La propuesta de Walpole, de combinar el romance antiguo y el nuevo, permite rescatar elementos de la literatura oral, popular y campesina, tales como fantasmas, apariciones y el cuerpo muerto. Precisamente este último objeto abre una dimensión simbólica que enriquece al subgénero y lo diferencia de la novela sentimental. Ya no es solo el cuerpo productivo del burgués o el cuerpo del noble birónico el que aparece representado, ahora también es la muerte, la descomposición y el cadáver, y esto empujará a la novela gótica hacia cuestionamientos que reflejarán nuevas tensiones en las estructuras de sentimiento.

## Horror y Terror

Tipos de gótico. La idea de sublime.

Un segundo escalón en el desarrollo de la novela gótica es *The Old English Baron* (1778) de Clara Reeve. Reeve declara en su prólogo que intenta imitar, al tiempo que corregir, lo hecho por Walpole en *Otranto*, añadiendo un aspecto mucho más racional y de una sensibilidad más bien neoclásica, que da origen a una variante dentro del subgénero: el gótico explicado, y que más tarde será recogido por la principal exponente de este tipo de literatura en el siglo XVIII, Ann Radcliffe.

En 1786, William Beckford escribe *Vathek*, que representa otro paso en la evolución del subgénero gótico. *Vathek* abre la discusión hacia lecturas sobre colonialismo y orientalismo que ameritan una investigación distinta pero que es relevante mencionar por su expansión de la otredad. Si en *Otranto* la acción transcurre en la Italia de cuatrocientos años antes, en *Vathek* todo pasa en un tiempo muy remoto y en un lugar muy lejano, Oriente. La trama gira en torno a la ambición de un Califa y su deseo de acumular poder bajo la forma de conocimiento, que lo lleva a alejarse de sus creencias y terminar siendo castigado por ello. Lo interesante de la novela es la configuración de su protagonista, que añade al héroe birónico una dimensión de corporalidad relacionada con el deseo.

Ann Radcliffe hace su debut con *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), tres años después de la publicación de *Vathek*. La trama recoge mucho de lo hecho por Clara Reeve en

*The Old English Baron* pero con una modificación importante: Radcliffe elimina todo rastro de lo sobrenatural en la historia. Radcliffe sigue un patrón más bien neoclásico en su aproximación a las historias de terror. En sus novelas aparecen elementos que son, en apariencia, sobrenaturales pero que luego, a través de una inspección más detallada, demuestran ser perfectamente normales, racionales y explicables mediante las leyes del mundo real. Radcliffe terminaría por transformarse en una de las principales figuras en el panteón de la literatura gótica y a la vez abriría el camino hacia una diferenciación entre dos estilos diferentes: el gótico masculino y el gótico femenino. Esta nomenclatura aparece mucho más tarde, con las interpretaciones de los críticos del siglo XX, particularmente Ellen Moers en *Literary Women* (1976 Citado en Hunter, editor. *Frankenstein: A Norton Critical Edition*).

Radcliffe definía la diferencia no en términos de masculino y femenino, sino de horror y terror, siendo el primero explícito y mostrando elementos sobrenaturales que obedecen a una lógica ajena a nuestra realidad, y el segundo, no explícito y mostrando al final algún tipo de explicación que permita racionalizar todos los elementos sobrenaturales construidos a lo largo de la narración. Con esta distinción, Radcliffe salva el problema del vínculo entre realidad y representación que surge a partir de *Otranto*, pues aunque los elementos que utiliza son, en apariencia sobrenaturales, en realidad se trata de algún fenómeno o circunstancia perfectamente explicable.

Radcliffe sostenía que en la construcción de una narrativa como la gótica, hay dos aproximaciones que se distinguen por su objeto y luego por su efecto. Tal distinción genera las categorías del terror y del horror. Radcliffe plasmó su visión en un ensayo que solo fue publicado de forma póstuma, pero que muestra de manera clara sus elecciones en la creación de atmósferas, situaciones y objetos que ejerzan el miedo en los lectores. *On the Supernatural in Poetry* (1826) se basa en gran medida en las ideas de Edmund Burke respecto del concepto de sublime. Radcliffe señala:

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakspeare (sic) nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime,

though they all agree that terror is a very high one ; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?" (Radcliffe 1826)

Su concepto de terror depende entonces de una cierta concepción de oscuridad, que sugiera sin mostrar, y que opera usando la imaginación de los lectores para completarse en un objeto espeluznante que no alcanza todavía a definirse bajo una forma lingüística clara, cuestión muy similar a la noción de abyección que veremos más adelante en Kristeva. El horror, definido luego por oposición al terror, es una manifestación concreta del miedo a la muerte y el objeto que incita esta emoción es identificable y claro. Tanto terror como horror son procesos mentales que se originan a raíz de la presencia de un objeto amenazador y se distinguen en la naturaleza última de este objeto. El miedo a la oscuridad es un ejemplo de terror, pues fuerza a la mente a imaginar toda clase de monstruos esperando para atacar. El monstruo que finalmente sale de la oscuridad y ataca es un ejemplo del horror en los términos planteados por Radcliffe y Burke. Este último, en su tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) sostiene que la emoción más intensa que puede sentir un ser humano es el dolor y que en el proceso, el humano experimenta primero una especie de asombro que se resolverá de dos formas posibles: mediante el terror, que será causado por un elemento ambiguo, indefinido y que evoca otros miedos que ya están presentes en el individuo, o mediante el horror, que es la confirmación de que el elemento amenazante es, de hecho, un factor de muerte inminente.

[...] as pain is stronger in its operation than pleasure, so death is in general a much more affecting idea than pain; because there are very few pains, however exquisite, which are not preferred to death: nay, what generally makes pain itself, if I may say so, more painful, is, that it is considered as an emissary of this kind of terrors. 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 (Burke 59)

Radcliffe concuerda con Burke en el efecto causado por esta distinción, pues el terror, entendido de esta forma, abre los sentidos hacia el deleite de lo sublime, mientras que el horror primero paraliza y luego destruye. La propuesta estética de la narrativa de Radcliffe intenta explotar este primer efecto y evitar el segundo. De esto se desprende que sus novelas presentan un conflicto que obliga a sus protagonistas, siempre sujetos burgueses femeninos basados en el *stock character* de la doncella en apuros, a experimentar el terror y la incertidumbre mediante su interacción con elementos que en primera instancia se muestran como sobrenaturales. Radcliffe consigue este efecto a través de la creación de un paisaje laberíntico que actúa como el muro contra el cual sus protagonistas se apoyan justo antes del colapso final. En el caso de su novela más reconocida, *The Mysteries of Udolpho* (1794), se observa un movimiento que sitúa a Emily, la protagonista, en un estado positivo y luego, a causa de la acción de un héroe birónico, la desplaza hacia un estado negativo en el que se verá al borde de la destrucción de su individualidad, para ceder ante los deseos del noble. Emily no puede escapar de esta encrucijada porque se encuentra atrapada en el castillo, que a su vez está rodeado por un bosque tenebroso, ubicado en lo alto de las montañas e infestado por *banditti* que actúan como una barrera adicional.

La construcción laberíntica de Radcliffe obliga a Emily a enfrentar la oscuridad en frente de ella, y en el caso de *Udolpho* se sugiere que podrían ser fantasmas de los antiguos dueños del castillo, quienes todavía deambulan por la parte en ruinas. Como representación, esta construcción fantasmática es una metáfora de la oposición que el sujeto burgués femenino encuentra frente a sus deseos de decidir libremente respecto de su cuerpo. Montoni desea casarla con su amigo y testaferro, el conde Morano, con el propósito de asegurar para sí la fortuna que le corresponde a Emily.

Visto de esta forma, la temática de *Udolpho* no difiere demasiado de novelas como *Clarissa* o *Tom Jones*, bajo la lógica de un sujeto burgués que lucha contra las imposiciones de la aristocracia. Tampoco se distancia de *Otranto* en la idea de que un sujeto burgués es despojado de los derechos hereditarios que le corresponden a causa de la acción de un noble ambicioso, y finalmente, tras sortear innumerables dificultades, logra restaurar el orden perdido y recuperar su capital material. Sin embargo, un aspecto en el que *Udolpho* y la narrativa de Radcliffe en general, se distancian de las novelas anteriores es el efecto que las construcciones fantasmáticas tienen sobre el grado de representación de la realidad. En otras

palabras, a pesar de seguir un mecanismo de resolución del conflicto que ya se había vuelto tradicional y no tenía nada de novedoso, el hecho de que los elementos en apariencia sobrenaturales no lo sean realmente los transforma en una construcción metafórica, que viene a representar los estados anímicos de su protagonista y que a la vez sumergen al lector en su experiencia, dotando al gótico de terror de un nivel nuevo en la elaboración de la subjetividad de los personajes.

El miedo a la muerte y la representación de un dolor ‘placentero’ a través del terror supone una nueva forma de representación de las funciones corpóreas. Burke lo describe de la siguiente forma:

The passions which belong to self-preservation turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call sublime. The passions belonging to self-preservation are the strongest of all the passions. (Burke 57)

Mientras Reeve y Radcliffe intentan profundizar el nivel de realismo de la novela gótica, Beckford y Lewis siguen una línea más cercana a la propuesta inicial de Walpole e integran a su narrativa no solo elementos sobrenaturales, sino excesivos y de plano indecentes para los estándares del decoro del siglo XVIII. *The Monk* (1796) de Matthew Lewis fue catalogada como horrible, blasfema y obscena, según la biografía de Matthew Lewis escrita por Louis Peck (1961), situación que causó que oleadas de lectores corrieran a comprobarlo.

Lewis dice haber querido imitar a Radcliffe en la elaboración de su novela, pero lo cierto es que *The Monk* se distancia considerablemente de la propuesta sutil de Radcliffe y presenta elementos sobrenaturales explícitos en situaciones grotescas. Un ejemplo de esto es la historia de la Monja Sangrante, originalmente un cuento, que Lewis incorporó como una línea narrativa secundaria a su novela. La historia de la Monja Sangrante es muy similar a *Udolpho*: una joven de origen aristocrático se encuentra prácticamente recluida en un castillo en Alemania. En su estadía, conoce a un misterioso muchacho español que va de viaje por



Alemania y terminan enamorándose. Su amor, sin embargo, encuentra la oposición de la tía de la joven, quien malinterpretó las intenciones del muchacho y asumió que era ella el objeto de sus afectos. Los jóvenes urden un plan para escapar, que consiste en disfrazar a la muchacha como el fantasma de la Monja Sangrante para confundir a los supersticiosos habitantes del castillo y escapar. Sin embargo, Lewis introduce un giro en su propuesta e incorpora elementos sobrenaturales auténticos en el desenlace de este conflicto. El joven español termina por huir con la verdadera Monja Sangrante, a quien involuntariamente le promete su amor y su cuerpo, y ésta le cobra la palabra, apareciendo cada noche en su dormitorio para obtener lo prometido. En otras palabras, Lewis plantea un desplazamiento desde la sutileza del gótico explicado de Radcliffe, a una relación de abuso sexual necrofílico, que además raya en el incesto, pues la Monja Sangrante resulta ser familiar sanguínea del joven.

Este planteamiento hace un uso extenso del exceso como recurso para construir la narración y representa un elemento de clara divergencia en relación a la novela sentimental, acercando a *The Monk* más a la sensibilidad romántica que comenzaba a cobrar fuerza como estructura de sentimiento hacia fines del siglo XVIII, que al neoclasicismo que le precede. El propio Coleridge, quien ya asomaba como una de las principales figuras del nuevo movimiento, escribe una reseña virulenta, que alababa y criticaba a *The Monk* y que manifestaba ciertas aprehensiones al saber que su autor pertenecía a la élite política de la época. La mismísima Ann Radcliffe escribiría su última novela, *The Italian*, como un intento de mostrar a Lewis la forma correcta de hacer una novela gótica, pues la intención de Lewis de imitar su estilo no le pareció en caso alguno una forma de homenaje.

*The Monk* es la primera de las novelas góticas que conforman el corpus de esta investigación y su elección se debe, no tanto al exceso de la secuencia antes narrada, sino a la elaboración respecto de la subjetividad y pulsiones de su protagonista. En este aspecto, Ambrosio, el monje, representa un elemento de divergencia en relación a Radcliffe, pues la presentación de la subjetividad de este héroe birónico es todavía mayor y mientras Radcliffe depende en gran medida de la elaboración del paisaje para representar estados de ánimo, Lewis ofrece un acceso directo a la psiquis del monje, a través de sus confesiones, pensamientos y sueños, aspecto que será analizado en conexión con su experiencia corpórea.

## Prometeo moderno

El gótico y el Romanticismo. Mito prometeico. El hombre y la tecnología.

Un año después de la muerte de Jane Austen aparece una novela fundamental en el desarrollo de la narrativa gótica y, al mismo tiempo, en la inauguración de otro subgénero, la ciencia ficción. *Frankenstein* (1818) incorpora los elementos surgidos en la modernidad y transforma en una exploración respecto de varias temáticas que poco o nada tienen que ver con los patrones narrativos que presentaba el gótico hasta la fecha. *Frankenstein* refleja el cambio de paradigma, los avances tecnológicos, el creciente sentido de alienación, el individualismo y una serie de otros motivos que no podrían haber sido considerados bajo el alcance limitado de las temáticas en la novela del siglo XVIII. *Frankenstein* figura entonces como una novela fundamental, no solo porque expande los límites temáticos del género, sino porque prefigura estructuras de sentimiento que solo comenzarían a florecer hacia finales del siglo XIX.

El elemento de continuidad de *Frankenstein* en relación a las novelas anteriores es la presencia de su protagonista, un héroe birónico. Victor Frankenstein es la reinterpretación que Mary Shelley hace del mito prometeico en una época en que la ciencia comenzaba a establecerse y diferenciarse de la filosofía y, especialmente, de la religión. Es una novela que, además, abandona por completo las ansiedades de la clase media respecto de la movilidad social y se enfoca, más bien, en inquietudes trascendentes, que habían sido discutidas en extenso por la religión y la filosofía. El tema central de esta novela es el secreto de la vida, presentado bajo una mirada que imagina una técnica poderosa, capaz de revertir la muerte de los tejidos orgánicos. *Frankenstein* combina los modos narrativos del gótico, y aunque su monstruo es una entidad manifiesta y concreta, que podría de plano inscribir la novela en el horror, también posee una dimensión de subjetividad marcada por el terror y la experimentación de lo sublime.

Victor representa el genio creativo que los poetas románticos creían y querían ver en sí mismos, por lo tanto, *Frankenstein* puede interpretarse como la lectura que el Romanticismo hace de la novela gótica, marcando de forma permanente la unión entre estas dos sensibilidades y ayudando de paso a establecer un punto de maduración de la novela gótica como un sub género diferenciado e independiente de la novela sentimental. El exceso

satánico en la búsqueda científica de Victor lo emparenta mucho más con el deseo descontrolado de Ambrosio en *The Monk*, que con los sujetos burgueses de las primeras novelas. Victor está mucho más cerca de Ambrosio y Vathek que de Tom Jones o cualquiera de los jóvenes valientes de la producción literaria del siglo anterior. Su ambición no es la riqueza, sino el conocimiento, y de esto puede deducirse que la clase media ya ha establecido un piso más estable en su configuración, volcándose hacia preocupaciones que no son enteramente económicas. Victor es un símbolo del interés intelectual y del deseo de dilucidar, de una vez por todas, los misterios que antes eran solo patrimonio de la religión.

Un elemento de continuidad en *Frankenstein* es la relación del hombre con sus creencias. *Frankenstein* aparece, en una primera lectura, como una novela profundamente atea, cuya autora se ve fuertemente influenciada por el ateísmo de su padre, William Godwin y el de su esposo, Percy Shelley. Sin embargo, una lectura cuidadosa mostrará que en el sustento ideológico de la novela se esconden rasgos claros del calvinismo. Por lo tanto, la novela evidencia la tensión entre una estructura de sentimiento naciente, la búsqueda científica, y un modelo de pensamiento antiguo que ya se ha consolidado en una facción religiosa, el calvinismo. En el fondo de la novela habita un cuestionamiento, que dentro de ella toma la forma del Monstruo. Este cuestionamiento refiere al lugar o función de un dios en un universo en que los propios hombres pueden crear vida utilizando desechos orgánicos. Esta es la llama del conocimiento que el Prometeo moderno ha usurpado y por la cuál será castigado. Si los hombres pueden crear vida por sí solos, Dios no tiene espacio como creador, y por otro lado, tampoco se requiere una mujer para engendrar. La novela representa una innovación profunda en el aspecto temático en comparación a cualquiera de sus antecesoras británicas. Por estas y otras razones es que *Frankenstein* constituye el núcleo del corpus de esta investigación.

Mary Shelley, siendo hija de un escritor y filósofo y de una de las principales escritoras feministas del siglo XVIII, Mary Wollstonecraft, creció leyendo discusiones filosóficas, el trabajo de sus padres y rodeada por un ambiente literario rico<sup>13</sup>. Todo este inmenso bagaje cultural se traduce en la creación de su novela más importante, en la que es posible advertir cuestionamientos filosóficos de la antigua Grecia, posturas cristianas como el calvinismo y la filosofía moderna de Descartes. *Frankenstein* propone una exploración de la crisis de

---

<sup>13</sup> Ver Hunter, Paul J. Introducción a la edición crítica de *Frankenstein* (2012)

identidad que experimenta su monstruo, situación que funciona como una metáfora de la orfandad del sujeto burgués en el contexto de la modernidad.

Un factor de primera importancia en *Frankenstein* es el tratamiento y representación del cuerpo. La construcción de una criatura en base a miembros a medio descomponer, supone, además de la mencionada crisis de identidad, un problema respecto de qué se entiende por cuerpo y su sentido de continuidad. El hecho de que la criatura tenga una identidad nueva, independiente de la que pudieron haber tenido los dueños originales de las partes de su cuerpo, rompe con un concepto central en la teología cristiana: el alma. Ya incluso en Platón se presenta el vínculo entre ambas realidades bajo la metáfora del cuerpo como sepulcro del alma<sup>14</sup>. Pero si la técnica de Victor Frankenstein funciona, entonces el sentido de alma se pierde, al menos de la forma en como es entendida tradicionalmente. El lector se cuestionará entonces qué alma tiene el monstruo, o de plano, si es que tiene una. En el contexto de producción de esta novela el problema del alma es un asunto relevante. El acierto de Shelley es crear una ficción que muestra una posibilidad, no demasiado lejana, de crear una vida que no dependa del alma imperecedera e idealizada que ha imaginado la tradición judeocristiana. La transición entre la Edad Media y la Época Moderna está marcada, precisamente, por las ansiedades que el problema del alma genera en los creyentes, pues es en esto que se sustenta su sistema de creencias (Weber 67). Esto implica que el alcance prometeico de *Frankenstein* va mucho más allá de los márgenes de la novela y desafía y tensiona varias de las formas de pensamiento predominantes en los albores del siglo XIX. La vida y la muerte, dice Víctor, son fronteras imaginarias.

---

<sup>14</sup> CFR Platón *Gorgias* y *Crátilo*.

## Turn of the century

El sujeto burgués ya se ha establecido como parte de una fuerza productiva que termina por transformarse en el músculo del imperio. La época victoriana, además, ve la invención de varios adelantos tecnológicos que dan un sentido de progreso y de profundización del proceso de modernización, al punto que una nueva temática comienza a aparecer en las novelas, primero en *Frankenstein* y medio siglo más tarde en la obra de H. G. Wells (*The Island of Doctor Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897), *The War of the Worlds* (1898)), esto es, la relación del hombre y la tecnología, como una derivación del motivo del control de la naturaleza, es decir, emerge una nueva estructura de sentimiento que se vincula con las relecturas del mito prometeico que tanto interesaban a los poetas románticos.

Quizás la novela que tiene el mayor impacto sobre la tradición gótica es *Dracula* (1896) de Bram Stoker, que aparece cien años después de las novelas de Radcliffe, en una época en que el gótico más tradicional ya es una tendencia anticuada. *Dracula* ofrece una revisión del subgénero, incorporando los recursos utilizados durante más de un siglo y combinándolos con el contexto moderno, la Inglaterra de la última década del siglo XIX. La novela actúa como un compendio de las características que definen al género y además aporta al personaje gótico más reconocible, el conde Dracula.

En *Dracula* convergen todos los elementos que hemos venido discutiendo en esta panorámica del desarrollo del gótico: el sujeto burgués que busca su movilidad social, el aristócrata que representa las tradiciones perdidas, el paisaje premoderno en los márgenes de Europa, el castillo en ruinas, la narración epistolar e incluso polifónica y la aparición de la tecnología en un texto que se inscribe dentro de la línea del gótico masculino. El cuerpo pasará a ser en *Dracula* el territorio en disputa en donde se definirá el conflicto entre la tradición y la modernidad, la clase media y la aristocracia, lo individual y lo colectivo y la configuración de un subgénero literario que ha demostrado depender de un sentido de identidad de clase asociado al progreso material.

## II Metáforas del cuerpo

### Arquetipos y representación

La problematización del cuerpo en la literatura nos remite a la representación y sus alcances. Esta afirmación esconde una serie de dificultades a la hora de definir las formas que adopta dicha representación y cuál es su vínculo con el objeto representado. Detrás de dos preguntas simples: ‘¿Qué se representa?’ y ‘¿Cómo se representa?’ hay una discusión que se arrastra por más de dos milenios en el mundo occidental y cuyas respuestas han sido elaboradas desde puntos de vistas bien diferentes.

Como primera aproximación cabe decir que el cuerpo en la literatura es una abstracción que representa casi una paradoja, pues lo que define al cuerpo es su materialidad inmediata, sin embargo, tal materialidad pertenece a un marco referencial diferente, es parte del mundo fenomenológico y no de la ficción. En la ficción encontraremos representaciones, ideas de cosas pero nunca las cosas mismas. Analizar el acto de representación supone hacernos cargo de la enunciación del cuerpo, de aquello que se dice sobre el objeto y de la manera en cómo es concebido en los diferentes mundos ficticios de la literatura. Por esta razón, partiremos desde una idea de Michel Foucault para articular nuestros análisis: El cuerpo es una construcción discursiva determinada por su ubicación histórica.<sup>15</sup> Foucault lo explica mediante la aplicación de restricciones, sociales, físicas, legales y médicas sobre el cuerpo, que dan paso a lo que denomina un ‘alma’, que corresponde a las tecnologías que operan sobre dicho cuerpo.

Según la idea anterior, el discurso respecto del cuerpo y sus funciones dependerá de la subjetividad que las construya y la subjetividad que las interprete, lo que se vincula con la noción de Lacan de la cadena de metáforas<sup>16</sup>. Planteamos que lo central detrás de la construcción metafórica es un soporte cultural e ideológico que permite articular las metáforas de una cierta manera en un tiempo determinado, y que a su vez, dado que la representación corpórea excluye toda materialidad, termina por definirse en base al uso de

---

<sup>15</sup>CFR Foucault, Michel *Discipline and Punish*, pp. 24-29 y *History of Sexuality* Vol. I p. 68. Ver también ‘Gender and inversion in *Dracula*’ de Christopher Craft en *Dracula*, donde discute sobre el género como una construcción ideológica y discursiva (pp.44-59)

<sup>16</sup> CFR Lacan, Jacques *Écrits* 2001, p. 116.

metáforas articuladas en una cadena, que a su vez refleja una perspectiva ideológica. En el caso de la cultura occidental, es innegable la influencia que la tradición religiosa judeocristiana tiene en la creación de las metáforas del cuerpo. Nuestro propósito es entonces establecer un grupo básico y acotado de dichas metáforas que son recogidas en la novela moderna como articuladores de la creación de personajes.

La secuencia que planteamos es la siguiente: primero, una forma de pensamiento, individual o colectivo, bien definido o en proceso de hacerlo, parcial o dominante, que en términos de Williams recibe el nombre de estructura de sentimiento. Estas formas obedecen a un lugar y tiempo específicos y tienen una influencia importante en la producción literaria.

Como segundo paso, adoptaremos la noción de arquetipo de Jung<sup>17</sup>, que entenderemos como imágenes y caracterizaciones que representan objetos universales. Siguiendo de una manera más o menos laxa a Jung podemos sugerir que el arquetipo se deriva de una mitología familiar universal (a la que Jung llama inconsciente colectivo), que se constituye de encarnaciones de roles y funciones, como por ejemplo la madre, el padre, el joven, la doncella, etc. Jung propone un proceso de creación de estas imágenes arquetípicas en un intento por sistematizar su concepto. Sin embargo, tanto el grado de precisión de aquella sistematización como la universalidad de los arquetipos merecen, por lo menos, de una cierta duda. Lo interesante del planteamiento de Jung no radica en la veracidad científica que pueda tener su método, sino en que su concepto de arquetipo refleja, incluso si no es de forma universal, un repositorio de construcciones metafóricas en la cultura occidental que luego son reflejados por personajes en la literatura.

En un tercer paso vincularemos los arquetipos jungianos a la construcción de personajes. Por ejemplo, los arquetipos de la virgen y la puta están fuertemente ligados al dogma cristiano y representan a dos personajes específicos (María y Lilith) y al mismo tiempo condicionan los roles al actuar como modelos que regulan la conducta bajo un código moral como el cristianismo. Este vínculo que estamos proponiendo, entre ideología, arquetipo y creación de personaje puede verse de forma clara en la manera en que se constituyen los personajes femeninos y sus roles en la novela moderna. El arquetipo de la virgen es el norte para el camino de la virtud en el caso de las mujeres, y es posible observar personajes femeninos que intentan acercarse hacia ese ideal, normado y supervisado por los

---

<sup>17</sup> CFR Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1938) pp.75-80.

códigos éticos de la Época Moderna, que en Gran Bretaña obedecen en gran medida al protestantismo. Del mismo modo, aquellos personajes que se alejan del ideal religioso de la sociedad británica suelen caer en desgracia y terminan buscando subsistir mediante la prostitución. Respecto de la diferenciación entre uno y otro tipo de personaje, nuestra propuesta es que los roles están determinados por la obtención de un matrimonio satisfactorio. Esta es la dinámica que separa las aguas entre personajes como Pamela y Moll Flanders y que hemos discutido en el primer capítulo.

María, como personaje prototípico que encarna el arquetipo de la virgen, representa el cuerpo femenino perfecto dentro de la mitología cristiana. Es madre de Dios sin haber dejado de ser virgen, situación que evidencia una cierta visión negativa respecto de la sexualidad femenina dentro del dogma. Eva aparece luego como una etapa intermedia y representa a la mujer cristiana, como compañera leal del hombre pero, a la vez, como fuente de la tentación y causa de sus tribulaciones. El cuerpo femenino, desde el valor simbólico de Eva, actúa como el margen que define al cuerpo masculino. En el otro extremo se encuentra Lilith, la mujer rebelde que se ve a sí misma como una igual y que desafía la autoridad del hombre y la autoridad del Padre. Lilith es expulsada del Paraíso y del canon bíblico y sobrevive como un vestigio en los textos apócrifos y en la sátira del *Alfabeto de Ben Sira*<sup>18</sup>. Lilith ha sido asociada con la muerte de recién nacidos y ha adquirido una significación como una madre vampírica. El arquetipo que sustenta a Lilith es el de la puta, la mujer manchada y *otra*, que desobedece las leyes patriarcales y se ubica al margen. Esta construcción arquetípica, que se ve reflejada en los personajes del mito cristiano, toma la forma de ciertos personajes en las novelas góticas, por ejemplo, Mina y Lucy en *Dracula*. Mina, a través de su rechazo de la maldición vampírica y del estoicismo que muestra para soportar su condición, se acerca a

---

<sup>18</sup>El origen de Lilith no es claro y varias fuentes convergen en su configuración como personaje. El *Alfabeto de Ben Sira* es una interpretación muy posterior (siglos IX o X) y podría tratarse de una sátira. Véase Kvam et al. *Eve and Adam: Jewish, Christian and Muslim Readings on Genesis and Gender* (1999). El *Alfabeto de Ben Sira* menciona que Adán buscaba ubicarse sobre Lilith en el coito pero Lilith se niega a ser dominada y abandona a su marido. Adán, viéndose solo recurre a Dios para traer de vuelta a su mujer. Dios responde a Adán que la traerá por la fuerza o Lilith deberá pagar un costo altísimo y cien de sus hijos morirían cada día. Luego envió a tres de sus ángeles para convencer a Lilith de volver al paraíso. Los ángeles la encontraron en el mar Rojo y le dijeron que debía volver con ellos o la ahogarían en el mar, pero ésta se negó, y les respondió que sabía que Dios la había creado solo para dar muerte a los recién nacidos. Su misión era atormentar durante ocho días a los machos y doce a las hembras. Los enviados de Dios no la dejaron en paz hasta que accedió a un trato: si las madres de los recién nacidos escribían los nombres de los ángeles en amuletos, Lilith no tendría poder sobre los infantes. Esta interpretación de Lilith obedece al arquetipo de la puta, y representa una subversión de la maternidad. Lilith es la rebeldía de lo femenino que no se somete al orden del padre y paga el precio en su propio cuerpo.



una ética de sacrificio protestante, mientras su contraparte, Lucy, cede ante la contaminación del vampirismo y termina por encarnar a la concubina de Satán. Stoker se hace eco de la tradición de Lilith y presenta a Lucy como una inversión, es decir, como una madre vampírica que en vez de proteger la vida de los niños la amenaza. Lucy, tras su conversión vampírica, se lanza en una aventura de supervivencia en la que muerde a varios niños. Los diarios en *Dracula* reportan la aparición de una bella y extraña mujer que secuestra niños y los devuelve más tarde con marcas de mordidas en sus cuellos.

Las tres etapas descritas suponen una metaforización de los arquetipos en un proceso de construcción de personajes, o si se prefiere, definiremos los personajes como una cristalización de ciertos arquetipos, mediados por una construcción cultural que se basa en las perspectivas ideológicas de sus autores.

## **El problema del cuerpo**

La configuración de personajes en función de arquetipos universales e ideologías particulares decanta en la creación de subjetividades ficcionales y en la delimitación de roles y funciones basados en el género de dichos personajes pero todavía no explica la representación del cuerpo en un texto literario. El problema de esta representación se vincula con el concepto de identidad y con elementos tan propios del lenguaje como son significación y significante. En términos simples, podemos establecer que el concepto de personaje es una extensión del concepto de persona y ambos son significados de maneras similares, bajo una matriz de rasgos muy parecida, pero que los distingue por ser uno ficticio y el otro real. Sin embargo, con el cuerpo se pierde el sentido de continuidad pues se trata de un elemento que está definido por su materialidad, y precisamente, es a causa de esto que las discusiones filosóficas occidentales tienden a abordarlo como un elemento supeditado a la existencia de otro, es decir, el cuerpo suele aparecer definido en función de su vínculo con un alma, una consciencia, una mente o un conjunto de percepciones, pero salvo estoicos y epicúreos en la

Grecia clásica, y algunas perspectivas materialistas en los estudios cognitivos recientes, ha sido considerando mayoritariamente como una entidad dependiente e inferior al alma.<sup>19</sup>

La representación de la corporalidad queda luego sometida a la conjunción del cuerpo con las funciones y sensaciones corporales y la interacción con otros objetos y con el paisaje o territorio que cobija a los cuerpos. Pero dado que la sensación tampoco es directamente representable, sino que se dicen cosas de ella que remiten a sensaciones propias de los lectores, la elaboración literaria del cuerpo y su extensión se basa en el uso de metáforas e imágenes que a su vez remiten a otras metáforas e imágenes, haciendo de la representación de la encarnación una realidad que es discursiva e indirecta. Este planteamiento sumado a las discusiones anteriores sitúa al cuerpo como una construcción ideológica, y sus funciones, por ejemplo, la sexualidad, están supeditadas según Foucault, a regulaciones y normas. El enunciado y la forma que adquiere la enunciación respecto del cuerpo obedece a los márgenes posibles dentro de su contexto de producción, así por ejemplo, una novela como *Fanny Hill* (1749), que intenta narrar encuentros sexuales de forma explícita, es considerada pornografía y prohibida durante más de cien años en el Reino Unido. Por su parte, *Dracula* presenta encuentros físicos entre un sujeto burgués y tres vampiresas utilizando el recurso de sugerir sin mostrar y de representar la experiencia corpórea no a través de una narración explícita de un coito (o de varios) sino mediante una descripción indirecta que apunta a objetos (las pestañas entreabiertas de Harker) y sensaciones (el aliento dulce y amargo de las mujeres). Stoker podría haber planteado una narración explícita del encuentro entre su protagonista y las vampiresas, pero su novela hubiese corrido la misma suerte que *Fanny Hill*. Por lo tanto, las condiciones del contexto de producción limitan y determinan la forma que las obras literarias pueden adquirir. En la terminología de Williams, se trataría de estructuras de sentimiento que obedecen a una sensibilidad moral, cristiana, protestante y puritana en este caso, que se han vuelto dominantes y han sido cristalizadas en forma de legislación. Por tanto, si Stoker hubiese querido darle una forma explícita a su representación de la sexualidad vampírica, su obra hubiera tensionado las estructuras de sentimiento dominantes y él mismo hubiese arriesgado pagarlo con cárcel.

---

<sup>19</sup> Véase en *King James' Bible* Corinthians 15, atribuido a San Pablo. También San Agustín *Del Alma* y su *Origen*, ambos de la tradición cristiana. San Agustín recoge parte de los planteamientos de Platón y Plotino para configurar sus nociones respecto del dualismo cuerpo/alma. En la época moderna también puede apreciarse en el dualismo cartesiano y varios otros.

## El problema del alma

Uno de los patrones comunes a las diferentes concepciones filosóficas y religiosas de occidente respecto del cuerpo, es que éste siempre se articula en función de otro elemento. En efecto, el entendimiento de qué es el cuerpo está dado por un contraste con una sustancia inmaterial, que puede ser el alma o una capacidad intelectual. El hecho que el cuerpo sea el soporte material de la identidad y la imposibilidad de resolver el misterio de la vida hacen que la discusión pase de una cuestión filosófica a una más bien trascendente, que busca obtener mediante la iluminación religiosa aquellas respuestas esquivas al entendimiento racional.

El valor simbólico del cuerpo puede discutirse analizando las formas que este concepto ha adoptado a lo largo de los diferentes períodos históricos, sin embargo, si consideramos al cuerpo en la literatura como una construcción ideológica, se desprende que cada sociedad puede tener una concepción propia y distinta. Por este motivo, agotar esas definiciones es un ejercicio poco práctico para los márgenes de esta investigación. La principal influencia ideológica occidental en la conformación de un concepto de cuerpo es el cristianismo, cuyos personajes son herederos de aquellas imágenes primordiales que Jung llama arquetipos. El cristianismo, sin embargo, no es una materia homogénea y, por el contrario, presenta diferentes aproximaciones teóricas e interpretaciones de su dogma, que en su conjunto conforman la teología cristiana.

La idea central del cristianismo es la existencia de un alma como esencia última de los seres humanos. El cuerpo es apenas un vehículo y un soporte del alma que será desechado y enterrado. Detrás de esta idea está el sentido de continuidad y la duda permanente respecto de la posible inmortalidad del ser humano. Dos estados, vida y no vida, definen al concepto de alma y sustentan la creencia cristiana en una vida después de la vida. En el cristianismo el cuerpo aparece como una entidad inferior, fuente de corrupción material a causa de su descomposición, y espiritual, a causa del pecado propiciado por las necesidades físicas<sup>20</sup>. La vida es concebida como una etapa transitoria que da paso a una existencia superior a la que solo se puede aspirar adhiriendo al código moral que representa el cristianismo. La dinámica

---

<sup>20</sup>(Corinthians 15:42-49)

cristiana respecto de la vida después de la vida opera bajo las formas de un proceso legal: el individuo será juzgado por sus actos en vida y de acuerdo a esto obtendrá la salvación o el castigo eterno, destinos que están marcados por una representación de un locus positivo y uno negativo.

El alma en el cristianismo se presenta como una extensión de la vida del ser humano, como un sentido de continuidad de una identidad o esencia que no puede perderse con la muerte. Sin embargo, ya en la Grecia clásica Platón discutía este concepto y planteaba que la esencia de las cosas es inalcanzable y apenas podemos observar las sombras de los objetos, explicándolo bajo la alegoría de la caverna<sup>21</sup>. Esta idea, aplicada al mito cristiano, supone que la verdadera esencia de los humanos es su alma, y que el cuerpo es apenas la sombra imperfecta que es posible percibir en el muro de la caverna. El tránsito de la filosofía griega hacia la tradición cristiana está dado por las interpretaciones que San Agustín hizo de Platón, Aristóteles y Plotino que son fundamentales para comprender el proceso de transición del concepto de cuerpo (y por extensión, de alma) desde la antigua Grecia a la Edad Media, pues Agustín es señalado como uno de los principales artífices y pensadores de la teología cristiana, quien, mediante un proceso de sincretismo, absorbe el pensamiento neoplatónico y lo convierte en el sustento metodológico del cristianismo medieval. Sobre la interpretación que San Agustín hace de Platón. Macdonald señala:

During his Manichaeic period Augustine's attention had been focused on the external corporeal world. His thinking had consequently been bound by sensory experience: he could conceive only what he could form a sensory image of. Platonism, however, admonished him to abandon the corporeal world and turn inward, using the eye of his own rational soul. When he did so, he discovered an astonishing new realm. The incorporeality, immutability, and eternity that characterize purely intellectual thought are the clues that led Augustine, by stages, to the divine nature itself. (75)

San Agustín entonces toma los elementos del dualismo cuerpo/alma y de la inmaterialidad de la forma para, en un planteamiento similar al de Platón, interpretar el vínculo entre el cuerpo y el alma en dos niveles, uno sensorial y otro intelectual, que, tal

---

<sup>21</sup> CFR Platón *La República*.

como planteaba Platón, se vincula con las formas, aunque en San Agustín el equivalente no es solo un universal ideal, sino uno de carácter divino. Con todo, la discusión sigue siendo sobre la relación entre cuerpo y alma/mente y la forma en como estas dos realidades interactúan. Esta discusión ha adoptado muchísimas variantes a lo largo de los siglos, según el punto de vista que se asuma para la concepción de mente o alma y que muy a menudo cae en el dominio de la especulación metafísica.

Durante la Edad Media será el pensamiento cristiano el que domine la problemática del cuerpo en el mundo occidental, y dentro de éste, la filosofía de San Agustín tendrá una enorme influencia. San Agustín, sin embargo, explica parcialmente su conversión al cristianismo mediante la influencia de Platón y Plotino, de hecho, su visión del dios cristiano es poderosamente parecida a los planteamientos del neoplatonismo, como discute la siguiente cita:

Indeed Platonism provided Augustine with a rich repertoire of ideas and arguments that he [Agustín] would use to articulate the Christian conception of God. In this passage the allusions to and echoes of Plotinus are as prominent as the scriptural themes: the God of Moses is the immutable light that transcends the mind, eternal truth, and being itself. (Macdonald, 73)

Pensadores como Agustín y Tomás de Aquino buscan aplicar los métodos de la filosofía clásica griega, en relación a la introspección, análisis y perspectiva crítica, para explicar algunos de los elementos centrales en el dogma cristiano y entre éstos, quizás el más importante es el concepto del alma, que como hemos visto, es considerado de una naturaleza superior y más elevada que la dimensión del cuerpo. La relación entre ambas, a menudo es articulada mediante metáforas (p. ej.: el cuerpo es el sepulcro del alma) que dentro del marco del cristianismo incorporan la idea de un desplazamiento tanto físico (movimiento de objetos animados o poseedores de un ánima) como temporales, en los que se concibe al cuerpo como un vehículo del alma, ocupado apenas durante el breve lapso que dura la vida humana y que luego será desechado en beneficio de un alma inmortal, que vivirá en el paraíso o el infierno, según corresponda, por toda la eternidad. En su ensayo 'Medieval Somatics', Bill Burgwinkle profundiza sobre esta misma línea:

One medieval response to this wayward character of flesh was to envisage the body as a simple add-on to the dominant soul, a foreign intruder that could inhabit and direct our actions. The implication of that sort of thinking is that, ultimately, we will not need the body; it can simply be shucked off as we move from this world to the next. Perishable and unreliable, it begins its process of decay even as it is supporting the soul on its journey to salvation. That soul, on the other hand, what today we might call a ‘core self’, a conscience or an identity, can remain intact and consistent, potentially unravaged by time. (10)

En resumen la transición de la discusión en la antigüedad a la Edad Media, como una conversión religiosa del dualismo cuerpo/mente a una equivalencia cuerpo/alma, que es entendida bajo el canon religioso (en los ejemplos de Corinthians discutidos antes), como una entidad imperecedera y que es, en definitiva, la verdadera esencia, o identidad, de los seres humanos. Este elemento es central para el dogma cristiano debido a como éste articula la historia del Nuevo Testamento. El Dios del Antiguo Testamento actúa como una figura patriarcal, presente, pero no manifiesta bajo formas físicas y su configuración como personaje obedece a un contexto de producción diferente. En el Nuevo Testamento, en cambio, se produce un cambio de tonalidad y la idea de Dios es articulada a través de la figura de Cristo. Cristo es un personaje con una dualidad interesante, pues, por un lado es el hijo de Dios y tiene capacidades superiores a las humanas, pero por otro posee un cuerpo humano, mortal, y susceptible de corrupción y tentación como cualquier otro humano. De hecho, el carácter ascético de Cristo y su mérito se originan en la capacidad de vencer a la tentación que mana del cuerpo.

En el cristianismo se conforma a través del cuerpo de Cristo una metáfora esencial para la cultura occidental, esto es, el cuerpo glorioso<sup>22</sup>. Si la dualidad cuerpo/mente o cuerpo/alma está dada por el problema de la [dis]continuidad de la vida humana, la metáfora del cuerpo glorioso actúa como una solución. Cristo es crucificado, torturado y sometido a vejámenes que lo empujan hacia un cuestionamiento respecto de los propósitos del Padre. Sin embargo, Cristo jamás abandona su fe y después de morir es resucitado, dando origen a la imagen del

---

<sup>22</sup> CFR Corinthians 15:35-58 *King James Bible*

cuerpo glorioso que ha podido sobreponerse a la muerte y vencer al enemigo invencible del cuerpo humano.

Now this I say, brethren, that flesh and blood cannot inherit the kingdom of God; nor does corruption inherit incorruption. Behold, I tell you a mystery: We shall not all sleep, but we shall all be changed— in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet. For the trumpet will sound, and the dead will be raised incorruptible, and we shall be changed. For this corruptible must put on incorruption, and this mortal must put on immortality. So when this corruptible has put on incorruption, and this mortal has put on immortality, then shall be brought to pass the saying that is written: “Death is swallowed up in victory.”(Corinthians 15:35-58)

La relevancia de la imagen del cuerpo glorioso se debe a la pregunta sin resolver que ha aparecido en todas las sociedades occidentales (y que bien podría constituir un universal) y que se refiere a la vida después de la muerte. A partir de la adopción del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano la respuesta al problema de la muerte pasa a ser la fe, y la imagen del cuerpo glorioso se transforma en la salida a aquellas ansiedades. La promesa del cristianismo es una resurrección similar bajo el proceso del Juicio Final, cuando se determine qué almas son las elegidas para entrar al Reino de los Cielos. Por lo tanto el cuerpo glorioso se vuelve un ideal y un deseo, y la posibilidad de un sentido de continuidad para la existencia humana.

## Puritanismo y predestinación

Es posible trazar una línea respecto de la dualidad cuerpo/mente (alma) desde la antigua Grecia que ofrecen las perspectivas de Platón, Aristóteles y Plotino, entre otros, hacia las de San Agustín a finales de la época antigua y cuyo legado e influencia se extendió durante toda la Edad Media en Europa y que luego Tomás de Aquino recogerá junto a las interpretaciones que hace de Aristóteles. Finalmente, hallaremos a uno de los pensadores de mayor reverberación en los albores de la época moderna, Calvino.

La imagen del cuerpo glorioso como una recompensa a la fe y obediencia de la doctrina cristiana supone un problema logístico y plantea una inquietud nueva. Es posible vencer a la muerte mediante el cristianismo pero no se sabrá quién obtendrá la salvación hasta la llegada del juicio final. Este problema fue causa de mucha especulación durante la edad media y dio paso a varias teorías respecto de la obtención de la salvación del alma (Weber 56). Italo Calvino responde a esta inquietud con el concepto de predestinación, que implica que Dios, en su plan divino, ya ha decidido de antemano quien será salvado y quién no, y por ende nada de lo que haga el ser humano podrá cambiar la voluntad divina. La postura de Calvino tenía un componente político importante, pues apuntaba contra la práctica católica de vender expiaciones.

Calvino resulta un pensador de interés por dos razones, la primera, es que sus postulados respecto de la predestinación tienen gran acogida e influencia en la Inglaterra isabelina, que se encontraba sometida a una tensión heredada desde el reinado de Enrique VIII y su reforma a la iglesia. Esta tensión, a la larga, desencadenaría varios conflictos armados en el Reino Unido que solo se resolverían varias décadas más tarde en favor de la facción protestante, la que debía gran parte de su sustento teórico a la doctrina calvinista. Y la segunda razón es que, pese a que Calvino tiende a rechazar de manera virulenta el pensamiento filosófico, lo hace con el propósito de subordinarlo a la Revelación cristiana (Weber 60), y con esto establece las bases de lo que sería luego el pensamiento puritano, ejerciendo una enorme influencia en toda la época moderna, desde la publicación de sus textos hasta el reinado de Victoria.

Calvino se nutre de las ideas de Agustín respecto de la predestinación y la Gracia Divina, esto es, la salvación del espíritu otorgada por la voluntad de Dios, para elaborar su



propia concepción de predestinación, la que implica que la acción del hombre es inútil en función de intentar ganar aquella Gracia, pues ésta se encuentra decidida de antemano por Dios. Del mismo modo, le parece a Calvino que el hombre no debe intentar comprender los misterios de Dios, pues mediante la filosofía se puede apenas obtener un bocado de lo que hay más arriba pero será solo mediante la Revelación que se puede ir más allá.<sup>23</sup>

En relación a la reformada Iglesia de Inglaterra es posible hablar de protestantes como una etiqueta general, incluso si dentro de esta denominación caben facciones con algunos matices. El reinado de Elizabeth intenta mantener a raya las tensiones religiosas haciendo que la iglesia de Inglaterra se vuelva amplia y plural pero tras su reinado y el de James las tensiones aumentan y la influencia Protestante crece. Dentro de este credo existía una facción algo más radical que era conocida despectivamente como el grupo puritano. La influencia política de los puritanos fue en aumento hasta decantar en el establecimiento de un régimen parlamentario en Inglaterra. El problema, sin embargo, fue que los puritanos también estaban divididos en varias facciones, siendo las más importantes la de los presbiterianos, que seguían más de cerca la doctrina de Calvino, y los Independientes, que tenían serias diferencias políticas con los primeros. El gobierno parlamentario finalmente fracasó y se volvió a instalar la monarquía como sistema de gobierno. Sin embargo la influencia cultural de Calvino y los puritanos todavía podía sentirse dos siglos más tarde.

La producción literaria se ve afectada por estas estructuras de sentimiento a medida que se asentaban y transformaban en el soporte de la nueva Iglesia de Inglaterra. Después de la época isabelina, dominada principalmente por Shakespeare, aparece la figura de John Milton, poeta puritano que escribiría *Paradise Lost*, una interpretación del Génesis bajo el género de la épica. *Paradise Lost* se transformará en un texto de gran influencia en la literatura de principios del siglo XIX y en el desarrollo de la novela gótica, particularmente *Frankenstein*, cuya narrativa está permeada por una sensibilidad puritana y calvinista, que responde a las ansiedades que la Época Moderna hereda de la Edad Media respecto de la vida y la muerte.

---

<sup>23</sup> CFR Weber *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* 'The Religious Foundations of Worldly Asceticism' pp. 59-60

## Calvinismo y clase media

Dentro de este contexto de influencias extendidas, podemos citar dos factores relevantes para nuestra investigación. El primero es la tesis de Max Weber respecto de la secularización de las formas puritanas como embrión del sistema capitalista. Esta perspectiva implica que para el puritano, el cuerpo es visto bajo la metáfora del vehículo del alma, pero a la vez, como una herramienta de trabajo. Por lo tanto la concepción que los puritanos tienen del cuerpo se relaciona a una funcionalidad productiva, que si bien no tiene como objetivo, en primera instancia, la generación de capitales, según la tesis de Weber, tendrá a la larga un impacto considerable en los medios de producción de la clase media.<sup>24</sup>

El propósito de la doctrina de disciplina y trabajo duro es acercar al hombre a la Gracia de Dios, no intentando ganarla, sino tratando de demostrar que se la tiene. La duda genera una incertidumbre poderosa en la mente puritana y solo puede ser despejada mediante el apego a una vida austera y alejada de las tentaciones, que debe ser necesariamente, una muestra de haber sentido el llamado y, debido a esto, ser uno de los elegidos para la salvación del alma. Por lo tanto, la explotación del cuerpo como herramienta de trabajo se transforma a la vez en un aliado del crecimiento espiritual y material y de paso da origen a una imagen que más tarde será recogida por la novela, esto es, el cuerpo como ente productivo.

La segunda de las formas de influencia que nos parece relevante es la manera en cómo afecta a la producción literaria. En efecto, el neoclasicismo podría verse, de buenas a primeras, como una reacción artística contra la ideología del puritanismo, dado que difieren en varios aspectos fundamentales. El neoclasicismo supone un fuerte componente racional que contrasta con los planteamientos absolutos de Calvino. Ambas formas de pensamiento, la primera desde el arte, la segunda desde la religión, tienen algunos elementos en común, pues en tanto conforman una ideología, obedecen al concepto de Williams de estructuras de sentimiento, que coexisten y comparten más de lo que pudiese pensarse bajo una lectura menos profunda. De hecho uno de los elementos constitutivos del neoclasicismo literario es la austeridad y el decoro, una cierta contención de las formas, que ve en la arquitectura y en las letras de la antigua Roma su referente cultural inmediato. Pero pese a ese giro hacia la

---

<sup>24</sup> CFR Weber *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* 'The Spirit of Capitalism' pp. 13-38.

cultura grecolatina clásica por un lado y hacia la razón por otro, la austeridad, el decoro y la contención puritanas no desaparecen, sino que adoptan las formas de una propuesta estética novedosa, las novelas sentimentales del siglo XVIII, por ejemplo, presentan a menudo un carácter didáctico en el que se fusionan aspectos del neoclasicismo inglés con una sensibilidad de la burguesía puritana<sup>25</sup>. El puritanismo fue asimilado como la columna vertebral de las estructuras de sentimiento de la clase media, bajo un proceso que Weber define como una secularización y que da sustento a la nueva ideología capitalista.

## La visión moderna

En la época pre científica dominaban las teorías del cuerpo de Hipócrates y Galeno y se creía que el mundo estaba constituido por elementos básicos: aire, fuego, tierra y agua, y que el cuerpo humano no escapaba a aquella materia primordial que compone todo. Estos elementos a su vez, se asociaban con ciertos estados de ánimo, conectados con los denominados humores corporales, que formaban parte, según el pensamiento de Hipócrates, de nuestra anatomía<sup>26</sup>. Esta es una época marcada por las creencias populares, la magia y la alquimia y no será hasta el Renacimiento que las viejas creencias comiencen a reevaluarse y que, lentamente, surja un espíritu científico que busque cuestionar y comprender el funcionamiento de las cosas. En este sentido, Rene Descartes representa una primera etapa en la modernización del problema del cuerpo, incluso si plantea sus discusiones y análisis desde y dentro del catolicismo. Pese a que el modelo hipocrático sobrevive en Descartes, éste plantea una serie de ideas que lo actualizan y que contribuyen a comprender, de una manera más cercana a la ciencia, la forma en cómo está constituido el cuerpo humano y el vínculo que puede establecerse entre sus partes. Esto supone una paulatina apertura hacia la experimentación y el estudio del cuerpo humano bajo una perspectiva mecanicista, que intentaba explicar los fenómenos del cuerpo concibiéndolo como un sistema cuyas partes poseen una función que puede ser medida y estudiada. Para representar esta perspectiva, Descartes explica el funcionamiento del corazón, mediante la observación de la anatomía

---

<sup>25</sup> CFR Hauser *Social History of Art*, Vol. III, 'Germany and the Enlightenment' p. 60.

<sup>26</sup> David Hillman explica en 'Staging Early Medieval Embodiment' las nociones de los humores corporales de Hipócrates y Galeno. Véase *The Body in Literature* pp.41-54.

cordial, y estableciendo un vínculo entre las partes del corazón y la circulación de la sangre, basándose a la vez en las teorías de la circulación de la sangre establecidas por William Harvey a principios del siglo XVII. El propósito de Descartes es demostrar una relación causal en los fenómenos de la naturaleza, como parte de un diseño divino universal, que incluía, por cierto, al cuerpo humano y sus funciones:

I would like to point out to them that the movement I have just explained follows necessarily from the mere disposition of organs that one can see with the naked eye in the heart, from the heat which one can feel there with one's fingers, and from the nature of blood which one can know from observation, in the same way as the movement of a clock follows from the force, position, and shape of its counterweights and wheels.  
(41)

La cita corresponde al capítulo quinto de *Discourse on the method* (1637) y de ella se desprende una conceptualización del cuerpo humano en términos de la mecánica, que es conformado por una relación causal entre las partes constituyentes de un sistema. Esta idea intenta dar cuenta del funcionamiento del cuerpo humano desde una perspectiva analítica contraria a la ideología calvinista, y a su vez origina la metáfora del cuerpo como máquina, que será la base de una nueva estructura de sentimiento: el discurso científico. Es posible establecer un paralelo entre la metáfora del cuerpo glorioso como eje central del cristianismo y la metáfora del cuerpo como máquina, que es el eje de la filosofía natural, que más tarde decantaría en varias ramas de la ciencia.

En su libro *Meditations* (1641), encontramos todavía el modelo hipocrático-galénico de los humores, pero Descartes lo utiliza para argumentar en contra de la percepción como constituyente inequívoco de la realidad, planteando un ejercicio de reflexión que implica intentar despejar la mente de ideas preestablecidas y comprender la función de los sentidos en la percepción y el entendimiento de la realidad material, cuestión que supone ciertas dificultades que Descartes analiza:

And how could I deny that these hands and this body are mine, were it not perhaps that I compare myself to certain persons, devoid of sense, whose cerebella are so troubled

and clouded by the violent vapours of black bile, that they constantly assure us that they think they are kings when they are really quite poor, or that they are clothed in purple when they are really without covering, or who imagine that they have an earthenware head or are nothing but pumpkins or are made of glass. (7)

El ejercicio planteado supone un par de ideas interesantes, la primera, que la información sensorial, esto es, la percepción, no es suficiente para determinar los márgenes de la realidad, pues, como en el caso de las personas afectadas por «la bilis negra», es posible vivir bajo la creencia que la realidad aparente es aquella construida dentro de la mente humana, permitiéndoles vivir en un delirio en el que asumen ser reyes cuando son realmente pobres. Con esto, Descartes hace patente la existencia de una cierta virtualidad, una simulación o interpretación que ocurre a nivel de la mente y que no se corresponde, en tanto realidad sensorial, con aquello que denominamos la verdadera realidad. Descartes plantea estas discusiones mediante el método de la duda, es decir, partir desde la duda más absoluta respecto de toda creencia que componga el pensamiento humano, como si se pudiese vaciar de ideologías, experiencias o prejuicios para examinar de forma objetiva el problema de la realidad.<sup>27</sup>

La otra consecuencia interesante del ejercicio cartesiano es una delimitación precaria de un sentido de consciencia (*self-awareness*) del individuo al interior de su marco de referencia, incluso si aquel marco es completamente ficticio o inventado por alguna deidad maligna. El individuo podrá saber, dice Descartes, que «es» dentro de este marco gracias a la mera capacidad de cuestionarse su posición en él. En base a esta aproximación formulará su bien conocida *Cogito ergo sum*<sup>28</sup>, bajo el razonamiento de que el cuerpo puede ser una simulación y los sentidos pueden conducir a engaño, pero el acto de pensar sitúa al ser humano como una entidad individual, capaz de cuestionar su propia existencia. Por tanto uno de sus aspectos fundamentales es que incorpora la noción de consciencia a la discusión sobre el cuerpo y el alma/mente. Lo relevante de esta idea es que desafía el concepto tradicional de alma, y de forma indirecta a la noción calvinista de la predestinación.

---

<sup>27</sup> CFR Descartes, René *Meditations On First Philosophy* 'Meditation I' p.7.

<sup>28</sup> El concepto aparece de manera no explícita en *Meditations* capítulos II y III, y de manera explícita en *Discourse on the Method*, parte IV p. 28.

La existencia de una consciencia, entendida como una capacidad de metacognición extiende los límites de la capacidad humana, pues le permite cuestionar su lugar en la cadena de la existencia. El método de análisis que propone Descartes es diametralmente opuesto a la doctrina calvinista, pues, como hemos dicho, Descartes sugiere el cuestionamiento como una forma de intentar comprender el lugar del ser humano en la Creación, mientras que el rechazo de Calvino a la filosofía implica una aceptación pasiva de los misteriosos designios de Dios. Los planteamientos cartesianos suponen, por ende, un choque entre dos estructuras de sentimiento, situación que más tarde se verá reflejada en la producción literaria del Reino Unido. Esta tensión entre aceptación y desafío es el punto de partida para la empresa colonizadora de Robinson Crusoe y representa una disyuntiva constante en el sujeto burgués del siglo XVIII, como puede verse en las discusiones respecto de la novela sentimental que hemos planteado en el capítulo anterior. Del mismo modo, el desafío adquiere la forma de un deseo prometeico y satánico en los héroes birónicos de la novela gótica, y es posible evidenciar estas tensiones en Ambrosio, el monje, que funciona como alegoría del proceso de transformación de la sociedad británica y de la fusión de estas ideologías encontradas, y a la vez como contraposición de la separación mayor que experimentan en países católicos.

Robinson Crusoe y Victor Frankenstein comparten rasgos del deseo prometeico, que los lleva a desafiar la aceptación del orden natural y buscar controlar la naturaleza, mediante la fuerza física y el poder económico en el primero, y la ciencia en el segundo. Robinson se define bajo la metáfora del cuerpo productivo, propia de la ideología capitalista, que transforma el paisaje en activos, propiedades y capital; Victor está diseñado de una forma similar pero su meta final será la explotación y dominación del cuerpo como máquina para resolver los misterios del proceso de la vida y la muerte, desafiando abiertamente la concepción calvinista de predestinación.

La interacción entre el sujeto burgués, concebido como una metáfora del cuerpo productivo implica una dinámica de poder y dominación entre sujeto y paisaje que fuerza la fusión entre estructuras de sentimiento disímiles y que explicaría la tesis de Weber respecto de la secularización del protestantismo. En efecto, la dominación del paisaje pasa primero por una productivización del cuerpo, transformándolo en una entidad que lo regula y le asigna un valor monetario. David Hillman, discute este vínculo en 'Staging Early Modern Embodiment', diciendo que el cuerpo no era concebido de forma aislada, sino como parte

de un constructo cuerpo-ser, que poseía una extensión y se vinculaba con otros cuerpos en similar condición:

Of great significance in the Galenic Ontology is the inclusiveness of its concept of personhood, the imbrication of human body-self and environment: both were made up of essentially the same materials, affecting each other reciprocally and in multiple ways. This enmeshing in the world implied two things. First, it entailed a correspondence between microcosmic and macrocosmic entities – the human body, bearing the imprint of divine planning, was thought of as analogous to a multitude of much larger structures in which it was placed (the house, the landscape, the commonwealth, the cosmos). Second, it suggested a literal continuity between individual bodies and their environments, a contingency and openness that spanned and blurred the boundaries between inner and outer, self and the world. [...] The human body, it seems, was thought of by most writers as having fuzzier boundaries than what we tend to believe nowadays – and if the body, then (in this world-system) likewise the self: both were less distinct, less autonomous, less separable from their (natural and cultural) environments. (42)

La filosofía cartesiana es una manera de hacer menos borrosos los márgenes de los objetos al entender su estructura interna. Este sistema de pensamiento encuentra tierra fértil en el advenimiento del capitalismo<sup>29</sup> pues permite transformar conjuntos de objetos en productos, que bajo la lógica capitalista pueden ser inventariados y transados bajo un sistema que Weber denomina ‘capitalismo moderno’<sup>30</sup>. Hemos hecho hincapié en que las condiciones del contexto de producción repercuten de algún modo en la creación literaria, y esto a su vez condiciona la forma que adquiere la representación del cuerpo, el que hemos caracterizado a través del uso de metáforas e imágenes cuya elaboración remite a un sustrato ideológico. De esta forma es posible entender el surgimiento de la novela como una manifestación cultural derivada del crecimiento de la clase media, la cual se transforma en un principio en su

---

<sup>29</sup> CFR Weber *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. En ‘Asceticism and the Spirit of Capitalism’, Weber sostiene que los puritanos se apropian de la filosofía cartesiana y la reinterpretan bajo su ética, p. 72.

<sup>30</sup> CFR Weber *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Weber Discute la diferencia entre las formas tradicionales y modernas de capitalismo en ‘Religious affiliation and Social Stratification’.

principal consumidor, y más tarde en su principal productor. La novela, por lo tanto, es la forma literaria que adquieren las ansiedades de la clase media frente a los cambios en la época moderna.

## **La dimensión interior**

De la aproximación cartesiana, hemos dicho, se desprende una metodología que si bien aún no es científica, prefigura desde la filosofía el método científico. Descartes propone entender el funcionamiento de los objetos en base a la organización interna de sus partes y dice, además, que la sola percepción humana no alcanza para dar cuenta de los fenómenos naturales. Estas maneras de concebir al cuerpo y su existencia dentro de un medioambiente implican la existencia de dimensiones diferentes que componen a un organismo, en particular, una dimensión exterior, que corresponde a la superficie de los objetos, por ejemplo, al rostro y apariencia humanas; y una dimensión interior, que está formada por los órganos del cuerpo, que actúan de manera análoga según Descartes, a los mecanismos de un reloj. La oposición entre las dimensiones externa e interna compone, a su vez, un binarismo, que puede extenderse de manera simbólica al propio paisaje, estableciendo espacios interiores y exteriores en los cuales y con los cuales interactúa un sujeto.<sup>31</sup>

En el caso de la novela, el binarismo interior/exterior simboliza la hostilidad de la naturaleza contra el sujeto que burgués, que debe someterla y transformarla en un medio para alcanzar sus fines. Dado que el aspecto sobrenatural queda relegado en la novela moderna, la interacción entre el sujeto burgués y el paisaje se articula en términos de acumulación de capital. El gótico, sin embargo, agrega un matiz a esta idea pues recupera los elementos sobrenaturales y vuelve a articular la oposición entre espacios interiores y exteriores en función de éstos, evidenciando tensiones entre la ideología católica, que representa el pasado y un estado de decadencia presente, y la protestante vista como una modernización del aspecto religioso. Si en el romance y en la novela sentimental, el binarismo dentro/fuera se

---

<sup>31</sup> Dicha interacción no es nueva en la literatura y puede apreciarse en la épica o en el romance, en la oposición entre naturaleza y habitación. El bosque aparece como el locus opuesto al castillo, actuando como metáfora del límite de la civilización. El bosque suele ser el lugar de la magia, de las criaturas mitológicas y, en general, de los aspectos sobrenaturales, mientras el castillo figura como una representación más realista. El conflicto en el romance a menudo se vincula con la superposición de estos espacios y la invasión del castillo por parte de los agentes sobrenaturales.



basaba en una oposición física y espacial, en la novela gótica tomará la forma de una oposición entre estados mentales. Dicho en otras palabras, la transición desde la novela sentimental a la novela gótica implica una interiorización del binarismo dentro fuera, mediado por una expresión de emociones negativas que son recogidas en la literatura bajo la forma de monstruos.

El género de la novela permite, debido a su ubicación en el tiempo presente y a su extensión, configurar una subjetividad importante en la creación de los personajes y por este motivo el paso de la expresión del deseo en la novela sentimental al miedo, en la novela gótica aparece como una evolución lógica. El giro hacia el pasado que plantea la novela gótica no la saca del tiempo presente del género, sino supone una revisión nostálgica del pasado. Si el miedo es la emoción dominante en el gótico, es posible deducir que este miedo obedece a una ansiedad de la clase media por volver a un estado premoderno y de mayor precariedad que el que ha obtenido del siglo XVII en adelante.

El método de análisis de Descartes planteaba una oposición entre mente y materia que todavía no se diferencia por completo de los conceptos de cuerpo y alma. De hecho, Descartes reitera que su propósito es demostrar la existencia de Dios y del alma<sup>32</sup>. Pero pese a que sus planteamientos tienen un origen católico, su método es un antecedente de lo que mucho más tarde pasará a ser el psicoanálisis, disciplina que recoge y estudia la dimensión interna y emocional de los sujetos. La dinámica que utilizará Freud en las primeras etapas del psicoanálisis tiene como sustento un mecanismo que podemos definir como cartesiano. Freud analiza el contenido latente de los sueños como una manera de explicar los conflictos en la personalidad, es decir, mediante una relación causal entre elementos aparentemente no vinculados. En el método freudiano son fundamentales las interpretaciones de los sueños, los cuentos de hadas y las historias de terror, de las que el gótico forma parte.

---

<sup>32</sup> CFR Descartes *Meditations*, prefacio.

## Unheimlich

Cuando Freud plantea su método de aproximación al inconsciente a través de la interpretación de los sueños, lo que está haciendo es poner de manifiesto que la mente humana experimenta procesos de construcción de significación que pueden ser racionales o irracionales, conscientes o inconscientes, que detrás de ellos existe la expresión de pulsiones y emociones y que una vez sublimados mediante el arte, adquieren una cierta forma estética. La estética, dice Freud, no siempre está sujeta a una teoría de lo bello, y el psicoanálisis puede indagar en un aspecto que constituye, en la investigación freudiana, una teoría de lo horrible.<sup>33</sup>

Con esta primera noción, Freud establece que el arte puede tomar varios caminos en su propuesta estética, y en particular, observará que la literatura ha recogido ampliamente esta teoría de lo horrible a través de los cuentos de espanto y las historias góticas. El propósito de su ensayo *Das Unheimliche*<sup>34</sup>(1919) es definir los elementos constitutivos de tal teoría y entender su proceso de formación y significación, en otras palabras, Freud se plantea entender la naturaleza de lo horrible en las historias de horror, dentro de las cuales se ubica el gótico. La noción de *unheimlich* de Freud es pertinente a la discusión del gótico, pues logra establecer un vínculo entre producción literaria y el sustrato emocional que la forma. Freud elabora su teoría desde una ubicación temporal privilegiada, esto es, justo tras el fin de la época victoriana.

Respecto del *unheimlich*, la primera definición que ofrece Freud es que este concepto pertenece a la dimensión de lo horroroso (123), pero acotando que esta todavía es una aproximación muy general y que el término a menudo se utiliza para referirse a cualquier cosa que provoque miedo. El vocablo alemán, dice Freud, puede ser analizado de dos maneras, desde la etimología, en cuyo caso lo asocia con ‘*unhomely*’ y que en español interpretaremos como ‘no familiar’ o ‘defamiliarizado’, y desde el campo semántico, en cuyo

---

<sup>33</sup> CFR Freud, Sigmund *The Uncanny*, p. 123.

<sup>34</sup> Usaremos, según corresponda, los términos ‘uncanny’ del inglés y ‘unheimlich’ del alemán para referirnos a este concepto, en desmedro de ‘lo siniestro’, el término utilizado en las traducciones españolas, debido a que Freud hace hincapié en el campo semántico de la palabra alemana e inglesa para discutir su hipótesis, mientras que el campo semántico de ‘lo siniestro’ se expande hacia significaciones diferentes. La equivalencia española que evaluamos más adecuada, incluso si no es una traducción directa, sino más bien una interpretación, es ‘familiar’. De este modo, la oposición heimlich/unheimlich que propone Freud será interpretada como ‘familiar/defamiliarizado’.

caso es necesario considerar varias de las inflexiones que el concepto puede tomar en el uso. Freud concluye que ambos caminos llevarán a definir el concepto como ‘that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar’ (124), es decir, el *unheimlich* es una forma de lo horroroso que alguna vez fue familiar, y se infiere que por alguna causa dejó de serlo. Freud revisa definiciones del término en diferentes idiomas y examina varias definiciones de éste en alemán. También revisa el antónimo *heimlich* y establece las siguientes conclusiones:

- a) *Heimlich* posee una doble significación: por un lado refiere al hogar, a la intimidad y a elementos familiares, y por otro, a la idea de secreto y oculto.
- b) *Unheimlich* solo es antónimo de *heimlich* en el primer caso, bajo la significación de no familiar o ajeno. En cambio, en el segundo caso, *unheimlich* y *heimlich* comparten un matiz de significación, pues *unheimlich* también es aquello que debió permanecer oculto pero ha salido a la luz (132). De esto, concluye Freud, se desprende que el *unheimlich* es una manifestación del *heimlich*.

A partir de estas definiciones, Freud intentará establecer el origen de aquellos elementos que definimos como *unheimlich* y señala que uno de esos orígenes es el miedo a lo que denomina complejo de castración y que obedece a sus teorías precientíficas respecto del rol de los genitales en la conformación de la personalidad. Para efectos de nuestra discusión, sin embargo, reduciremos el complejo de castración a una significación netamente metafórica, vinculada con el proceso de configuración que Freud triangulación edípica<sup>35</sup>, y por lo tanto, definiremos este Complejo de Castración como un miedo a la imposibilidad de establecerse como Sujeto. En términos simples, la triangulación edípica se refiere a una estructura compuesta de tres elementos, el hijo, una especie de proto sujeto (el sujeto con minúscula) que buscará establecer su posición en el mundo; el padre, un Sujeto ya adulto y propiamente configurado a quien el hijo debe matar de forma simbólica para alcanzar el estatus de Sujeto; y el objeto o la madre, que será el elemento por el cual ambos sujetos entrarán en conflicto. Dado que Freud basa su teoría del desarrollo psicosexual en la

---

<sup>35</sup> CFR Freud *The Interpretation of Dreams* ‘The Material and Sources of Dreams’ pp. 278-283.

presencia o ausencia de un falo, y la usa para explicar la psicología de hombres y mujeres respectivamente, el miedo a la castración aparece como un elemento disruptivo.

El problema que Freud identifica en la configuración del Sujeto implica una relación de poder y subordinación entre el padre y el hijo, cuestión que es análoga a la configuración del sujeto burgués que hemos discutido. El sujeto burgués, siguiendo la línea de argumentación freudiana, buscará establecerse como Sujeto (con mayúscula) intentando validar su estatus como ente productivo. En la dinámica de validación capitalista, el objeto deseado ya no es la madre, sino el capital. A su vez, en esta interpretación freudiana del surgimiento de la clase media, el padre simbólicamente asesinado es el antiguo orden, representado en la novela gótica por el aristócrata.

Otra de las fuentes del *unheimlich* según Freud es la duplicación del cuerpo. Sobre esto señala que el *doppelgänger* tiene una primera etapa en la que actúa como un artefacto de supervivencia, extendiendo la existencia del cuerpo gracias a la duplicación, pero que más tarde, en una segunda etapa, la misma duplicación supone una amenaza a la configuración de la identidad (142). El primer *doppelgänger* del cuerpo es el alma, pero ésta luego decanta en un sentido de consciencia que actúa como un espejo del ser. Este razonamiento obedece a la misma evolución del concepto de alma hacia uno de consciencia que discutimos al principio de este capítulo y que en términos simples, implica un origen religioso que luego se transforma en una conceptualización científica. Sobre esto, Freud señala que los dioses se vuelven demonios cuando su culto se extingue (143). Por supuesto, no es casualidad que el motivo del *doppelgänger* sea de uso extendido en la novela gótica, pues permite a los autores generar un efecto de defamiliarización que potencia la estética de lo horroroso. Ejemplos de este fenómeno pueden apreciarse en la estatua de cera de *Udolpho*, el cuadro de la Virgen de *The Monk*, el vínculo entre Victor Frankenstein y su Criatura o entre Dracula y Jonathan Harker. De hecho, en este último caso es llamativo que el Conde no posea espejos. En definitiva, el *doppelgänger* causa un efecto de defamiliarización debido al temor a la expropiación de la identidad, en la misma línea que hemos explicado el Complejo de Castración freudiano, y es parte de una categoría mayor del *unheimlich* que es la repetición, cuya presencia se inscribe en lo horroroso debido a que somete al individuo a un cuestionamiento de la existencia de una voluntad propia o libre albedrío.

Freud sostiene que estas manifestaciones del *unheimlich* están enraizadas en un pasado premoderno y animista que sobrevive de forma residual en la cultura<sup>36</sup>. El individuo con poderes sobrenaturales es un elemento habitual de la mitología (incluyendo a la religión) y es una fuente de *unheimlich* porque rompe el balance y sentido de continuidad entre la naturaleza y la sociedad. Del mismo modo, es posible contrastar el catolicismo y el protestantismo como manifestaciones premodernas y modernas respectivamente, del cristianismo. Esta idea cobra fuerza cuando se la considera a la luz del aspecto sobrenatural de las novelas góticas, que tiene su origen, mayoritariamente, en órbitas premodernas y católicas, que obedecen al pasado animista señalado por Freud. Este contraste es, por ejemplo, una de las bases de la crítica de Lewis hacia el catolicismo en *The Monk*. *Dracula* a su vez, presenta una oposición entre el paisaje moderno del Reino Unido y el territorio premoderno de Rumania. Londres y Transilvania contrastan en sus costumbres y en su religión. En *Dracula* el sustento ideológico religioso es protestante, sin embargo, Van Helsing deberá recurrir a rituales católicos para lidiar con un enemigo demoníaco que funciona como sinécdoque del mundo premoderno, filtrado a través de la perspectiva de la nostalgia.

Según Freud las pulsiones son transformadas en miedo a través de la represión (147), y se vuelven *unheimlich* como elementos que estaban reprimidos pero que han salido a la luz. Un mecanismo de defensa alternativo a la represión es la sublimación, un proceso de transformación de las pulsiones que tiene un rol importante en la creación cultural, artística, intelectual, y por supuesto, literaria. Por esta razón es posible afirmar que el gótico, obedeciendo a una estética de lo horroroso, actúa como una sublimación de las ansiedades de la clase media.

Freud establece dos tipos de *unheimlich*, uno derivado de los complejos y enraizado en las etapas tempranas de desarrollo psicosexual del individuo, y uno que emerge desde la ficción, como una revisión de elementos pasados, que se creían superados, y que retornan para desafiar nuestro sistema de creencias, es decir, nuestro sentido de orden (155). Este segundo modo sería el predominante en la literatura, aunque Freud aclara que ambos suelen mezclarse y que su distinción, en términos prácticos, a menudo no es tan clara. En la ficción es posible utilizar elementos fantásticos que no necesariamente son presentados bajo la

---

<sup>36</sup> CFR Freud *The Uncanny* pp. 147-149.

noción de *unheimlich*, como en el caso de los cuentos de hadas, por lo tanto, estableceremos una distinción siguiendo la idea planteada por Freud, separando los objetos fantásticos de los sobrenaturales, entendiendo los segundos como una subcategoría de los primeros y que implica una desestabilización del orden. Freud llega a una noción adelantada más de un siglo antes por Coleridge, la idea de *suspension of disbelief*<sup>37</sup>, que establece un acuerdo entre el lector y la ficción, en el que el lector acepta que el marco de referencia presentado puede ser completamente diferente del propio. Pero en la estética del horror, la fuerza del elemento sobrenatural como un objeto *unheimlich* está dada por el engaño, que implica presentar el marco de referencia ficcional de una manera realista y que hace suponer al lector que dicho marco referencial sigue las mismas reglas del propio. Luego el elemento sobrenatural genera una reacción emocional potente al sacar al lector de su error y exponer la verdad, que en el caso del gótico supone una oportunidad de restaurar el orden perdido. Una novela como *Dracula* muestra exactamente este proceso: primero se presenta un conflicto entre el cuerpo productivo de la clase media (Harker) y el cuerpo decadente de la nobleza (el Conde) que actúa como impedimento para el progreso material. El marco de referencia del lector y la novela no difieren mayormente, pero luego se revela que en el marco ficcional existen vampiros y demonios y que Dracula posee facultades sobrenaturales, que actúan como disruptores del orden burgués. Finalmente, a través de un proceso de sincretismo, que permite al pensamiento científico responder a una amenaza premoderna con armas premodernas, es posible restaurar el orden perdido y permitir a Harker establecerse como un sujeto burgués exitoso. El precio pagado es la destrucción del noble, de aquel elemento reprimido, que se mantenía en secreto en el interior de su castillo y que salió a la luz.

De acuerdo a las definiciones anteriores es posible entender al monstruo como un elemento sobrenatural que articula las historias de terror y que puede adoptar diversas formas pero que tiene en común la desestabilización del orden natural y social, causando un efecto de miedo en los otros personajes (y en el lector) al someterlos a la posibilidad inminente de su destrucción física. Por tanto, el valor simbólico del monstruo, como arquetipo, es de ser una amenaza ya sea manifiesta contra el cuerpo o metafórica contra el sistema de creencias.

---

<sup>37</sup> CFR Coleridge, S. T. *Biographia Literaria* capítulo XIV.

## Abyección

El concepto que une a la literatura y al psicoanálisis es la significación. Ambos plantean la construcción de valores simbólicos desde sus respectivos intereses y se diferencian en su objeto, estético en el caso de la literatura y psicopatológico en el caso del psicoanálisis. En ambos, sin embargo, el cuerpo experimenta un proceso de representación y Freud aprovecha la representación literaria para elaborar sus discusiones respecto de los procesos mentales. Lo interesante de la teoría de lo horroroso que plantea Freud es que sus elementos establecen un límite entre dos realidades, pues los objetos denominados *unheimlich* desestabilizan el orden simbólico y por lo tanto representan su margen. Más allá de estos objetos marginales el significado comienza a colapsar y alcanza el territorio de la no significación lingüística, o en términos de Julia Kristeva, un margen semiótico y sintomático. En términos simples, Kristeva concibe una significación lingüística, el orden simbólico, y una no lingüística, la semiótica. La frontera entre ambas marca una división respecto del establecimiento del sujeto como un ente distinto de la madre, en una manera similar a la planteada por Freud aunque no necesariamente como una interpretación del mito edípico. Este proceso de configuración del sujeto, en el que repele ciertos elementos que todavía no constituyen para él o ella un objeto, es la denominada abyección. Kristeva ofrece una aproximación que intenta ser intuitiva para discutir su idea de lo abyecto:

When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable object. The abject is not an object facing me, which I name or imagine. Nor is it an object, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object—that of being opposed to I. (1)

Lo abyecto no es un objeto que pueda ser nombrado o imaginado, es más bien una oposición al sujeto, un margen que lo define como tal y que es repelido antes de alcanzar el orden simbólico del lenguaje:

what is abject, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses. (2)

Más allá del significado, innombrable, indefinible, pero al mismo tiempo determinante. Kristeva establece una relación entre sujeto y objeto en el que ambos se determinan mutuamente. Pero lo abyecto lo opone al *súper yo*, al ideal que conforma las religiones, al código moral que sustenta las leyes:

And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master. Without a sign (for him), it beseeches a discharge, a convulsion, a crying out. To each ego its object, to each superego its abject. (2)

No es simplemente una manifestación de la represión, señala Kristeva, sino un ‘algo’ que va más allá, una desbordante defamiliarización:

It is not the white expanse or slack boredom of repression, not the translations and transformations of desire [...] A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A "something" that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. (2)

Una enorme y repentina descarga de defamiliarización que ahora aparece como un rechazo. Un peso de falta de significado, que es la vez significante, y que me aplasta, dice Kristeva. Esta idea de un margen de defamiliarización es explicada mediante el término *uncanny*, en la traducción del francés original al inglés, y es la misma palabra que se utiliza para traducir *unheimlich*, razón por la cual es posible concebir lo abyecto como la contraparte no lingüística del *unheimlich*. Ambos son elementos que aparecen como un vínculo con el pasado, habiendo sido familiares una vez, ahora son ajenos o abyectos y determinan al *yo* en su proceso de configuración. No son, sin embargo, conceptos equivalentes, pues no todo



aquello que es abyecto es *unheimlich*, como por ejemplo, las secreciones corporales. Ambos conceptos operan, de acuerdo a Freud y Kristeva, como procesos, el primero de defamiliarización, que es, en el fondo, una resignificación de un objeto, y el segundo como un rechazo que permite establecer los límites de aquello que el *yo* considera tolerable.

Kristeva sostiene que una de las fuentes de abyección primordiales es el cadáver, pues representa de manera inmediata, material e ineludible, la propia muerte del *yo*. El cadáver es el borde que define al *yo* como un ser viviente, es el desecho que le permite vivir. Desde esta idea es posible deducir que el cadáver tendrá un valor semiótico y simbólico (abyecto y *unheimlich*) en tanto sea resignificado por la ficción, situación que constituye, de hecho, el caso de la narrativa gótica. El muerto que vuelve a la vida o el cuerpo que debió haber muerto pero que se mantiene vivo de manera artificial son motivos habituales en el gótico, y centrales en *Frankenstein* y *Dracula*. El cuerpo, por lo tanto, recibe un valor semiótico y simbólico de principal importancia y es a través de la represión y sublimación de las pulsiones corporales que la novela gótica es capaz de expresar las ansiedades e inquietudes de una clase social y de una época, o en términos de la definición de Kristeva, el sujeto burgués se define mediante el margen que representa el cuerpo abyecto del monstruo. Por esta razón sostenemos que lo monstruoso funciona como un proceso de delimitación identitaria.

Kristeva propone que, si la experiencia del deseo es de forma lógica anterior al ser y al objeto –o al ser del objeto –entonces la abyección y la abyección del *yo* solo es significada y su significado es la propia literatura. Este punto es fundamental pues los elementos mencionados antes y las definiciones de Kristeva servirán para articular la discusión sobre las novelas góticas que se caracterizan por el uso de objetos y personajes ambiguos o que son de plano fuentes de abyección. Esto marca un tránsito desde la abyección prelingüística, ambigua e indefinida, al margen del orden del padre, hacia una configuración de lo monstruoso, que mediante su representación cobra el carácter de objeto al adquirir un valor simbólico. Es decir, lo abyecto pertenece a una dimensión diferente y su expresión o representación queda plasmada (significada) en la forma de la novela gótica en la época moderna. En definitiva, el gótico, a través del formato realista de la novela, dio forma, nombre e identidad a los monstruos de la clase media. Por esta razón se puede afirmar que el gótico es la sombra de la modernidad.

### III Las representaciones del cuerpo en tres novelas góticas

#### The Monk

*The Monk* fue publicado en 1796 y generó una recepción más bien negativa por parte de los críticos especializados, incluyendo a Samuel Taylor Coleridge, debido a su completa falta de pudor para los estándares de la época, su trama profundamente inmoral y blasfema y el uso de elementos sobrenaturales que contradecían el decoro exhibido por las novelas góticas de Radcliffe y Reeve. El texto cuenta la historia de Ambrosio, cabeza de la orden de los capuchinos en Madrid, quien es abandonado en las puertas de la abadía siendo un recién nacido. Los monjes lo crían bajo los estrictos códigos de la orden y cuando cumple treinta años es elegido para encabezarla. Su presencia e imagen son imponentes y su oratoria causa una fascinación inédita en los madrileños, hombres y mujeres por igual. Ambrosio es considerado un santo viviente pues se dice que jamás ha pecado. Estructuralmente, la novela se divide en dos líneas narrativas que confluyen en el personaje del monje como eje central.

La primera línea es la vida monástica e íntima de Ambrosio y su relación con Rosario, un joven misterioso que evita el contacto con otros monjes, salvo con él, y con quien desarrolla una relación ambigua hasta que Rosario confiesa ser una mujer. La tensión homoerótica inicial se resuelve luego en una relación sexual concreta entre ambos personajes, que marca el camino de decadencia moral de Ambrosio, hasta llevarlo a los tribunales de la Inquisición en donde es torturado y condenado a morir en la hoguera.

La otra línea narrativa cuenta la historia de don Raymond y Agnes, dos amantes de origen noble que deben enfrentar la oposición de familiares, y que a causa de ciertos eventos terribles se ven impedidos de estar juntos. Las maquinaciones de su tía convencen a Agnes de que don Raymond la ha estado engañando y decide convertirse en monja. Después de varios esfuerzos, don Raymond logra recuperar su amor, pero Agnes queda embarazada antes de casarse. Ambrosio, el protagonista, descubre de casualidad el embarazo de Agnes y la reporta ante la Madre Superiora del convento vecino, quien tortura a Agnes de diversas formas y la condena a vivir por el resto de sus días encerrada en un calabozo. La Madre Superiora informa a los otros personajes que Agnes ha muerto, y éstos, incrédulos, hacen

todo lo posible por descubrir la verdad. La principal motivación de la Madre Superiora por ocultar a Agnes es preservar su imagen de rigidez y perfección ante los ojos de Ambrosio, sin embargo, todos desconocen las actividades secretas del monje, que lo han llevado a romper los votos de castidad e involucrarse en los rituales satánicos de su amante, quien primero es un joven misterioso, luego una mujer irresistible, más tarde una hechicera y finalmente un demonio enviado por el mismísimo Satanás para corromperlo. Ambrosio vive una doble existencia, actuando en público como un guardián de la moral, y en privado dejándose llevar por sus pasiones largamente reprimidas. Su escala de decadencia lo conduce a obsesionarse con el cuerpo de una joven feligrés a quien trata de seducir de varias formas. Debido a que sus esfuerzos no dan frutos, opta por utilizar las artes mágicas que Matilda pone a su servicio y termina violando a la joven y asesinando a su madre. Al final de la historia, Satán le informa que las mujeres eran sus familiares directas.

La línea narrativa principal es articulada a través de un narrador heterodiegético en focalización cero, de acuerdo a las categorías definidas por Jean Genette en *Figuras III*. Esta elección de narrador permite a Lewis mostrar a su monje en un ambiente íntimo, que moldea la subjetividad del personaje, y a la vez contrastar aquella intimidad con la narración de las interacciones sociales de Ambrosio, potenciando el efecto del binarismo dentro/fuera característico de la narrativa gótica, que construye sus elementos monstruosos en base a la noción de *unheimlich*, esto es, un elemento que debió permanecer oculto pero que terminó saliendo a la luz, que en este caso corresponde a los deseos sexuales del monje, cuya concreción lo convierte en un monstruo, enfatizando la crítica contra el catolicismo. *The Monk* plantea que la santidad es un estado inalcanzable para el ser humano, que éste se encuentra siempre propenso al error y al pecado. Intentar esconder aquella parte de la naturaleza humana tras los muros del convento o bajo el hábito del monje, no es otra cosa que una forma soterrada de hipocresía.

La otra línea narrativa cambia a un narrador homodiegético con focalización interna. Don Raymond cuenta su travesía desde España a Francia y luego a Alemania en un formato diferente al de la primera línea narrativa, alejándose del esfuerzo por configurar una subjetividad y limitándose a establecer los incidentes de su aventura, que se aproximan a las formas del romance.

La propuesta narrativa de Lewis mezcla elementos del antiguo romance, como el motivo del viaje de aventuras, con elementos del nuevo romance o novela, específicamente la exploración del devenir de su personaje principal a través de la creación de una subjetividad. El vínculo entre ambas partes es articulado mediante la resolución de conflicto de la tragedia. Esta configuración es la misma que propone Walpole en *Otranto* y similar a las de Reeve y Radcliffe, sin embargo, difiere de estas últimas en el uso extendido de elementos sobrenaturales explícitos, como la trama secundaria de la Monja Sangrante, que resulta ser un espíritu manifestado como un cadáver y que obliga a Don Raymond a cometer actos aberrantes. Por esta razón, además de la virulenta crítica hacia la Iglesia Católica, *The Monk* fue recibido como una novela rupturista, polémica, incómoda y difícil de asimilar, especialmente viniendo de un miembro de la élite intelectual, política y económica como el joven Lewis, quien tras ser duramente criticado<sup>38</sup> se vio forzado a enmendar el texto con omisiones y censuras y comenzó a ser llamado, a modo de sobrenombre, ‘Monk’ Lewis.

Debido al importante bagaje cultural y literario de Lewis, *The Monk* es un libro que ofrece un gran número de referencias a otros autores y textos y en su desarrollo se delinea de manera evidente el conocimiento que Lewis tenía de Shakespeare, cuyos fantasmas (*Hamlet* y *Macbeth*) y brujas (*Macbeth*) pueden adivinarse en varios pasajes de *The Monk*. Lewis dialoga con una tradición literaria que va desde Shakespeare a Walpole, y esto queda plasmado en el tratamiento de los elementos sobrenaturales, íntimamente ligados a la representación del cuerpo. Otra buena parte de influencia en Lewis viene del gótico alemán<sup>39</sup>, de los poetas neoclásicos británicos y sobre todo de Ann Radcliffe, cuyo tratamiento del paisaje en conexión con estados de ánimo es recuperado por Lewis para establecer los límites de la representación corpórea en cada uno de sus personajes. Ambos autores comparten el rasgo de la relación entre personaje y paisaje, aunque en Lewis la dicotomía entre territorios internos y externos configura la subjetividad de su protagonista a través del elemento *unheimlich*, cuyos márgenes son el cuerpo, la ropa, la morada y la ciudad, en una construcción de capas sucesivas que forma a su vez una estructura laberíntica. En Radcliffe, proponemos que los estados mentales de los personajes son exteriorizados a través de

---

<sup>38</sup>Ann Radcliffe habría escrito *The Italian* a modo de reparar el grave daño hecho por *The Monk* a las letras inglesas, que sin embargo se vieron favorecidas con ventas continuas de las diferentes ediciones del libro. La polémica, lejos de sepultar la novela, no hizo más que incentivar el interés en ésta. Lewis tampoco vio su carrera finiquitada por su atrevimiento juvenil y pudo desarrollar con más o menos éxito su empresa como dramaturgo.

<sup>39</sup> CFR Maclachlan Introducción a *The Monk*, ed. 1998.

elementos del paisaje como el frío y la humedad orientando la lectura hacia una profundidad psicológica que va más allá de la tradición de los *stock characters* de la novela sentimental, y que salvo *Pamela*, presentaban personajes más o menos planos y funcionales a su narración. Este modo narrativo se articula mediante las descripciones de ambientes hostiles, como si esta externalización del sentimiento de pérdida, de la nostalgia y la melancolía fueran un nivel inconsciente putativo. Lewis recoge este procedimiento creativo de forma hábil (y en esto radica el principal mérito de su novela) y lo utiliza para demarcar los límites de sus personajes, utilizando las fronteras físicas como representación de sus contrapartes mentales, profundizando aún más en el nivel de realismo psicológico.

Las fronteras en la narrativa de Lewis son físicas: el cuerpo, la vestimenta, la celda, los muros del convento, la ciudad de Madrid y España que, en términos freudianos, funcionan como una extensión y duplicación de la realidad psíquica. Este aspecto puede verse en el tratamiento del cuerpo en función de su relación con el alma imperecedera, la conexión entre placer, dolor y deseo y su represión mediante la vestimenta. La celda aparece como espacio de intimidad exteriorizada, que su vez representa un vínculo onanista e incestuoso entre el monje y la Virgen. Los muros del convento demarcan dos realidades diferentes que están determinadas por el pecado y la ausencia de éste. La ciudad de Madrid se muestra como un locus premoderno, supersticioso, superficial, exótico y alejado de la austera modernidad inglesa. Finalmente, España aparece conteniendo todo lo anterior pero a la vez actuando como punto intermedio entre un cronotopo que Lewis asume como premoderno (a fin de justificar sus ataques a la Iglesia Católica) y otro que es mostrado derechamente medieval como los lugares rurales de Alemania en donde los elementos sobrenaturales pueden ser mostrados de manera más abierta que en la capital española, a la luz del día y como conocimiento público.

Lewis plantea una crítica en contra de la Iglesia Católica pero en su ejecución es posible dar con otras lecturas que vayan más allá de la inmediatez de esta crítica y que permitan desarticular y analizar las concepciones ideológicas del cuerpo en la Inglaterra georgiana o previctoriana. *The Monk* es una novela relevante por su innovación en el realismo psicológico, por su inauguración del gótico masculino y por su naturaleza profundamente *unheimlich*, que llevó a sus lectores a criticarla duramente, pero a la vez a transformarla en

fenómeno de ventas, siendo su narrativa tan atractiva como repulsiva, o en palabras de Burke, *a delightful pain*:

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. (60)

En un siglo de literatura, desde la época de la Restauración hasta la aparición de *The Monk*, el problema del matrimonio había sido explotado de forma recurrente tanto en el drama como en la novela. El conflicto habitual presentaba a dos jóvenes virtuosos que se aman y merecen pero que no pueden estar juntos debido a una fuerza incontestable que se los impide, y que a menudo son sus familias, un noble interesado en la muchacha o una insalvable diferencia de clase entre ambos. A partir de *Tom Jones* se volvió un mecanismo común para solucionar este conflicto encontrar un origen aristocrático perdido que permitiera a los personajes validar su unión en sagrado matrimonio. Las primeras novelas góticas –aún llamadas “romances” –mantienen este giro, que resuelve el problema del cuerpo productivo y lo eleva a una categoría económica superior. Esta solución viene a ser una alternativa a las metáforas del cuerpo cristianas, que aparecen como un ideal casi inalcanzable para el sujeto burgués ficticio y que son, en gran medida, el origen de sus vicisitudes. Las novelas de la primera mitad del siglo XVIII se articulaban mediante la metáfora del cuerpo productivo, relacionada con el trabajo, la producción material y la explotación de la fuerza física o la virginidad, y cuyo propósito es la formación de un vínculo matrimonial beneficioso que decante en una familia próspera.

*Vathek* (1786) rompe esa lógica productiva y vemos una aventura que desemboca en la caída y posterior destrucción del personaje, haciendo que el tema del viaje, que venía del romance y antes de la épica, se transforme en un modelo de aventura, real o metafórica, hacia la decadencia y perdición. A su vez, *The Monk* funciona todavía con las metáforas del cuerpo glorioso y del cuerpo inmaculado de la tradición cristiana como referentes del protagonista, creando un contraste con el camino de destrucción que sigue al alejarse de ellas. El cuerpo productivo (como el de las novelas de Defoe, Fielding y Richardson) sigue estando presente pero de forma secundaria, bajo la dinámica de matrimonio y movilidad que muestra la otra

narrativa, contrastando con el conflicto de orden moral al que llega Lewis siguiendo la hebra de su crítica.

### **Borderline Ambrosio**

Foucault plantea en *Historia de la sexualidad* que el conflicto de los puritanos con el cuerpo en el contexto de la modernidad radica no tanto en el sexo, sino en el placer. El sexo permite ampliar las familias; el placer, en cambio, limita la capacidad productiva de los individuos:

By placing the advent of the age of repression in the seventeenth century, after hundreds of years of open spaces and free expression, one adjusts it to coincide with the development of capitalism: it becomes an integral part of the bourgeois order. The minor chronicle of sex and its trials is transposed into the ceremonious history of the modes of production; its trifling aspect fades from view. A principle of explanation emerges after the fact: if sex is so rigorously repressed, this is because it is incompatible with a general and intensive work imperative. At a time when labor capacity was being systematically exploited, how could this capacity be allowed to dissipate itself in pleasurable pursuits, except in those-reduced to a minimum-that enabled it to reproduce itself?(5)

Lo que dice Lewis es que existe un punto intermedio; esto es, la prohibición total del sexo (especialmente mediante el celibato sacerdotal) empuja a sus personajes a buscarlo y dejarse llevar por sus deseos y, al mismo tiempo, los personajes son capaces de darse cuenta de sus errores causados por desatar sus pasiones más básicas, para luego intentar enmendar el rumbo mediante el matrimonio. Este es el caso de Agnes y Marguerite, quienes pierden sus respectivas virginidades por ceder ante el amor/deseo de un hombre. Ambas sufren enormes tormentos por su transgresión pero logran, finalmente, recuperar parte de su honra, la primera a través del matrimonio; la segunda, regresando al hogar del padre. Lo que Lewis nos dice es que no está todo perdido. No es un mecanismo de pecado y expiación como el que los puritanos criticaban del catolicismo, sino simplemente una forma de intentar

enmendar el rumbo, lo que supone una cierta relativización de la idea de pecado cuya restricción férrea es, según la visión de Lewis, uno de los vicios del catolicismo. El otro de los aspectos atacados por *The Monk* es el celibato, que diferencia profundamente al sacerdocio católico del protestantismo. Ambrosio es utilizado por Lewis como vehículo para su ataque al catolicismo.

La historia de Ambrosio comienza con el abandono que sufre por parte de su madre. Es dejado en las puertas del monasterio de los capuchinos quienes lo recogen e integran a su comunidad, escindiendo permanentemente su vínculo con el mundo exterior. Por esta razón, Ambrosio es criado en un ambiente libre de pecado, alejado y ajeno a las tentaciones de la carne y el placer que pueden encontrarse más allá de los muros. Ambrosio parte como huérfano para luego convertirse en monje y, finalmente, pasar a ser la cabeza del monasterio y adquirir un estatus de santo. La metáfora del cuerpo glorioso opera en todo su esplendor en la idealización del cuerpo de Ambrosio que ha sido capaz de preservar su virtud durante treinta años. El monje se acerca a la imagen del Cristo asceta que abraza la meditación y el celibato como forma de vida. Sin embargo, mientras Cristo es tentado en el desierto y logra sobreponerse a la tentación, Ambrosio sucumbe ante ella en etapas sucesivas en las que va descubriendo la conexión entre sus deseos y las funciones de su cuerpo. Lo realmente interesante de Ambrosio no es que funcione como vehículo de una crítica calculada con maestría, sino que la exploración de sus pulsiones desata una tormenta de silencios respecto de sus carencias y vacíos que son, en definitiva, los que lo arrastran hacia el despeñadero.

Lewis intenta mostrar al sacerdote como un hombre sumergido en sus errores, quien por su propia naturaleza como ser humano es incapaz de sostener por siempre el estatus de santo. La sociedad madrileña construye a su Ambrosio para adorarlo y ubicarlo como parangón de la moral, y más tarde espantarse debido al desengaño y la comprobación de la fragilidad de su voluntad frente a los deseos de su carne. Lewis menciona y critica desde su posición protestante la idolatría católica de manera consistente a través de su narrativa, lo que puede apreciarse en las constantes alusiones a Ambrosio como '*idol*' por parte del narrador, Matilda, la Domina e incluso los otros monjes capuchinos.

Más allá de la inmediatez que ofrece una lectura sobre la crítica religiosa, cabe formular algunas preguntas respecto de los problemas que nos interesan en este análisis. ¿Qué es lo monstruoso en la novela? ¿De qué manera se vincula con la representación del cuerpo? Y



esto ¿De qué forma afecta a la construcción de la encarnación? Se podría suponer, en primera instancia, que lo monstruoso en *The Monk* sigue una línea parecida a la afirmación de Foucault respecto del placer y los puritanos, pero como hemos visto, Lewis no está tan preocupado del placer como de hacer notar las falencias del catolicismo. La redención de sus personajes femeninos también apunta contra esta afirmación, por lo tanto el vínculo entre cuerpo y monstruosidad pasa por elementos diferentes del placer, que en Ambrosio toman la forma del poder y de la ausencia materna. En Ambrosio estos elementos confluyen hasta configurar un personaje que es casi una definición del trastorno *borderline*. En el primer capítulo se discute su origen de la siguiente forma:

No one has ever appeared to claim him, or clear up the mystery which conceals his birth; and the monks, who find their account in the favour which is shewn to their establishment from respect to him, have not hesitated to publish, that he is a present to them from the Virgin. In truth, the singular austerity of his life gives some countenance to the report. He is now thirty years old, every hour of which period has been passed in study, total seclusion from the world, and mortification of the flesh. (Lewis 19)

Este es el punto máximo en la carrera sacerdotal de Ambrosio. Ha sido nombrado jefe de su orden, lleva tres semanas dando sermones en la catedral de Madrid y todas las esposas culposas quieren confesarle sus pecados. El problema que nos adelanta Lewis es que este estado de ‘gracia’, cercano a la santidad en el que vive Ambrosio es una anomalía. El cuerpo inmaculado, no conocer el mundo real y no haber enfrentado las tentaciones de la carne en forma alguna, reflejan una conducta antinatural. Sin embargo, la santa normalidad de Ambrosio incluye el dolor como parte de la expresión de su cuerpo. En la última línea de la cita, Don Christoval hace referencia a una práctica habitual <sup>40</sup>entre los santos medievales: el castigo físico como forma de purificación del alma. Ambrosio, quien ha vivido exento de pecado durante treinta años, pasa sus días en una reclusión voluntaria, en estudio de las

---

<sup>40</sup> CFR Burgwinkle, Bill ‘Medieval Somatics’ en *The Body in Literature* (2015). Burgwinkle describe las prácticas de varios santos cristianos que incluyen la mortificación del cuerpo, la privación de sueño y comida, la tortura y otras manifestaciones del triunfo del alma sobre el cuerpo. Las historias de Doucelina y Catherine de Siena resultan particularmente ilustrativas: la primera, por ser quemada con plomo derretido por parte de Charles I de Francia como una demostración de fe; la segunda, por la realización de un ayuno brutal mitigado solo por el consumo de hostias y pus de las llagas de los pobres (p. 17).

escrituras e infligiendo castigos sobre su propio cuerpo. Lewis presenta esta ‘anomalía positiva’ dentro de un contexto que es descrito casi en términos paganos, dado que los feligreses asisten a la iglesia por cualquier cosa menos el culto y es una ciudad ‘donde la superstición reina con fuerza despótica’ (11).

Frente al problema del bien y el mal, esto es, si el ser humano nace bueno y se corrompe en el camino o si nace malo y debe intentar corregir su conducta a través de la fe, la postura de Lewis es clara: el ser humano nace bueno (o neutral) pero tiene el potencial necesario para corromperse bajo ciertas condiciones que no apuntan necesariamente al placer, digamos, a la gratificación inmediata, sino a una fuerza mucho más poderosa y esclavizante: el deseo.

El deseo es problemático bajo el lente del puritanismo. Es el deseo de poder y gloria lo que lleva a Satán a enfrentarse al Creador en *Paradise Lost* y es este mismo deseo lo que finalmente causa su caída. En el caso de Ambrosio se manifiesta en relación al cuerpo ausente de la madre. En efecto, Ambrosio es criado bajo circunstancias que forman parte y condicionan su anomalía: el monasterio es un medioambiente masculino, carente de toda presencia de cuerpos femeninos, y en el que los cuerpos de los hombres se relacionan en vínculos homosociales artificiales. Ambrosio crece, por tanto, añorando aquel cuerpo que le dio vida y que luego lo abandonó en esa burbuja que es el monasterio capuchino. Intenta suplir esta carencia aferrándose a su religión y utilizando como reemplazo la imagen de la Virgen que cuelga de los muros de su celda. Se dice de él que no posee la capacidad de explicar la diferencia entre los cuerpos de mujeres y hombres (19), pues ha vivido en una negación completa durante toda su vida, sin embargo, en la intimidad de su celda reflexiona frente a la imagen de la madre de Dios:

Am I not a man, whose nature is frail and prone to error? I must now abandon the solitude of my retreat; the fairest and noblest dames of Madrid continually present themselves at the abbey, and will use no other confessor. I must accustom my eyes to objects of temptation, and expose myself to the seduction of luxury and desire. Should I meet in that world which I am constrained to enter, some lovely female – lovely as you –Madona—! (39)

Ambrosio, pese a su vida de reclusión, está consciente de que la tentación es real y que podría no solo sucumbir frente a una de las decenas de damas de Madrid que buscan confesarle sus más horribles pecados, sino frente a una que fuese fiel a la imagen de la Virgen a quien ha convertido en su objeto de deseo. De hecho, el monje reflexiona respecto de esto en el pasaje que sigue:

What beauty in that countenance! [...] How graceful is the turn of that head! What sweetness, yet what majesty in her divine eyes! How softly her cheek reclines upon her hand! Can the rose vie with the blush of that cheek? Can the lily rival the whiteness of that hand? Oh! If such a creature existed, and existed but for me! Were I permitted to twine round my fingers those golden ringlets, and press with my lips the treasures of that snowy bosom! (39)

La imagen de la madre de Dios no es ya solo una cuestión de veneración y devoción, sino un claro objeto de deseo sexual. Las pasiones de Ambrosio son expuestas a través del uso de una versión idealizada del cuerpo, que evoca las figuras femeninas en el romance: la mujer es muy blanca, su cabello es rubio, sus mejillas están sonrojadas. Y la ensoñación fantasiosa lleva al monje a imaginar un escenario de control en el que esa mujer solo existe para él y que puede tocar sus cabellos y besar sus pechos, es decir, ejercer su poder físico sobre el cuerpo femenino: no solo procurarse placer, sino controlarlo.

Ambrosio no necesita salir al mundo exterior para encontrar la tentación, ésta existe como parte de su propia naturaleza, pues lo que Lewis nos muestra en este pasaje es que el deseo es inherente, y su represión, sea ésta católica o no, solo lleva a un desastre mayor. A través de la voz de Matilda, Lewis deja entrever este argumento:

Guilt, did I say? In what consists ours, unless in the opinion of an ill-judging World? Let that world be ignorant of them, and our joys become divine and blameless! Unnatural were your vows of Celibacy; Man was not created for such a state; And were Love a crime, God never would have made it so sweet, so irresistible! Then banish those clouds from your brow, my Ambrosio! Indulge in those pleasures freely, without which life is a worthless gift (194)

Además de la evidente pulsión sexual que Ambrosio intenta reprimir en el segundo capítulo de la novela, éste comienza con una serie de párrafos en los que el monje medita, satisfecho, respecto de su capacidad de oratoria y del poder que ejerce sobre la gente, lo que no es otra cosa que vanidad y orgullo, pecados capitales. Ambrosio comienza su aventura ya inmerso en el pecado y con varias manchas que los otros personajes, en parte por la superficialidad de sus juicios y en parte por su necesidad de adorarlo, pasan por alto.

En la introducción a *The Monk* (1998), Christopher Maclachlan hace una mención interesante de un pasaje de Kristeva, y señala que, pese a que es evidente que no se refiere a *The Monk*, ‘éste parece estar lleno de ecos de la novela’ (xxiv). La cita en cuestión es la siguiente:

Constructed on the one hand by the incestuous desire of (for) his mother and on the other by an overly brutal separation from her, the borderline patient, even though he may be a fortified castle, is nevertheless an empty castle. The absence, or the failure, of paternal function to establish a unitary bent between subject and object, produces this strange configuration: an encompassment that is stifling (the container compressing the ego) and, at the same time, draining (the want of an other, qua object, produces nullity in the place of the subject). The ego then plunges into a pursuit of identifications that could repair narcissism—identifications that the subject will experience as in-significant, "empty," "null," "devitalized," "puppet-like." An empty castle, haunted by unappealing ghosts—"powerless" outside, "impossible" inside. (Kristeva 49)

Maclachlan sugiere que esta reflexión puede servir como punto de partida para una discusión mayor respecto del significado psicológico del protagonista, pero a esto se puede agregar además una correlación entre la representación de estados mentales y la exploración corporal que experimenta el monje en su senda de autodestrucción. El Ambrosio *borderline* está determinado para siempre por la ausencia del cuerpo materno, una abstracción monstruosa que, como dice Kristeva, lo transforma en un castillo fortificado pero vacío, esto es, su valor simbólico es siempre el de la pérdida del cuerpo maternal. En sus acciones y

deseos el cuerpo de la madre de Ambrosio es un silencio que grita la carencia; el mismo cuerpo que lo forma y le da vida, es el cuerpo que lo abandona e instala en el comienzo de su perdición. Este abandono inicial deja a Ambrosio en un ambiente que, en el papel, aparece como el más perfecto para el desarrollo de un ser humano: un monasterio. El pecado, sin embargo, se enciende al poco andar y el más mínimo contacto de Ambrosio con el mundo exterior basta para alimentar su *hubris* y propiciar su caída. Visto en perspectiva del trazado que recorre en la novela, el deseo de Ambrosio corresponde perfectamente a la definición de *unheimlich* de Freud: aquello que sale a la luz y que nunca debió salir. Con todo, Ambrosio sigue siendo solo un hombre y no un fantasma ni un demonio. Lo que lo transforma en un monstruo es el deseo de poder que lo lleva a anhelar el control de otros cuerpos para satisfacer sus necesidades corporales y emocionales, transformando un cuerpo perfectamente corriente en un elemento monstruoso que desarticula la normalidad de la sociedad madrileña y convirtiéndose en un violador incestuoso, asesino y matricida. El monje se vuelve una marioneta al servicio de sus pulsiones, termina siendo impotente frente a las consecuencias de sus actos, y su caos interno se transforma en una situación imposible de sostener.

## **Fisiognomía**

La imagen de Ambrosio obedece a la lógica de la representación en el romance, esto es, se acerca a una abstracción de perfección e idealización que es funcional a ese género pero que en la novela, siendo ésta más realista, resulta complicada de digerir y termina siendo más bien una carga para los personajes. La metáfora del castillo vacío de Kristeva funciona bajo este mismo mecanismo: es una imagen paralizante que al igual que la idealización, somete al personaje a una demanda por una perfección inalcanzable para los seres humanos, lo que constituye, precisamente, la idea de Lewis respecto del monje. Su primera descripción dice:

He was a man of noble port and commanding presence. His stature was lofty, and his features uncommonly handsome. His nose was aquiline, his eyes large, black and sparkling, and his dark brows almost joined together. His complexion was of a deep but clear brown; study and watching had entirely deprived his cheek of colour.

Tranquility reigned upon his smooth unwrinkled forehead; and content, expressed upon every feature, seemed to announce the man equally unacquainted with cares and crimes. He bowed himself with humility to the audience. Still there was a certain severity in his look and manner that inspired universal awe, and few could sustain the glance of his eye, at once fiery and penetrating. Such was Ambrosio, abbot of the Capuchins, and surnamed ‘The Man of Holiness.’ (20)

Esta descripción esconde varias capas de significado que para un lector del siglo XXI pueden pasar desapercibidas pero que en el contexto de producción no serían ajenas a sus destinatarios. Lo primero es el vínculo determinista entre las características físicas y las psicológicas, que fue estudiado en la edad media y la época moderna por una disciplina llamada fisiognomía, ya largamente descartada por carecer de un sustento científico. La fisiognomía atribuía a las características del cuerpo humano una cierta relación con la conducta y la personalidad<sup>41</sup>. En la cita anterior es posible apreciar varias de las convenciones de la época, por ejemplo, la nariz aguileña como señal de grandeza, que sumada a la estatura y fortaleza física de Ambrosio lo transforman en un hombre distinguido y, sin ir más lejos, deseable para los cánones del momento. Además, el monje es descrito como poseedor de cejas oscuras y casi juntas, señal de virilidad y de cierto peligro, aunque sin llegar a lucir completamente amedrentador (las cejas están casi juntas pero no alcanzan a volverse una sola). Es decir, su apariencia le da una forma imponente y casi peligrosa, al límite entre lo deseable y lo repulsivo, que en términos freudianos vendría siendo un rasgo del *unheimlich* y en términos de Burke un elemento cercano a lo sublime. En esta caracterización Lewis está formando un personaje arquetípico y decisivo para el gótico: el héroe birónico.

Otro aspecto central en la descripción de Ambrosio es su mirada. Podríamos definir el ojo de Ambrosio como un elemento fálico, no en forma sino en función<sup>42</sup>. Ambrosio penetra a quienes lo contemplan, los desnuda frente a sus pecados y ejerce sobre ellos control y posesión. En otras palabras, el monje causa una fascinación que raya en lo erótico en sus feligreses, quienes se sienten atraídos y a la vez atemorizados por su imagen. El cuerpo así presentado posee un valor de clara ambivalencia, rasgo distintivo de la narrativa gótica y que

---

<sup>41</sup> CFR Porter, Martin *Windows of the Soul: Physiognomy in European Culture 1470-178* (2005)

<sup>42</sup> CFR Freud *The Uncanny* p.139. Freud interpreta el miedo a perder los ojos como una extensión del miedo a la castración.

marca una diferencia significativa con las novelas de la primera mitad del siglo XVIII. Dicha ambivalencia está, en todo caso, lejos de ser vista como un valor negativo: la catedral de Madrid está atestada de gente cada vez que Ambrosio conduce su prédica.

De la descripción de Ambrosio se desprende otra capa de significado que puede no ser tan evidente: el hecho que sus características físicas determinen en gran medida el rango de sus acciones no está lejos de la noción de predestinación calvinista que hemos discutido en capítulos anteriores. Esto implica que Ambrosio tendría un destino trazado de antemano y que mientras parte de él obedece al abandono y ausencia materna, otra parte puede adivinarse en sus rasgos. Su destino era volver a encontrarse con su hermana y con su madre y su deseo y debilidad lo llevan a ejecutar este encuentro a través de la destrucción de sí mismo y de su familia perdida. La predestinación es presentada bajo una lógica dramática, es decir, como una fuerza inevitable que pone en marcha una sucesión de eventos trágicos. El orden natural se ve afectado por la intervención del personaje y su restauración implica la destrucción material del infractor. El cambio que introduce Lewis a la resolución del conflicto es que los personajes ‘buenos’ deben pagar un precio alto por su final feliz. El orden restaurado es social y económico pero no personal ni físico, pues los padecimientos sufridos, especialmente por los personajes femeninos, les dejan secuelas físicas y psíquicas imborrables, como la tortura y la pérdida de la maternidad. Después del episodio de la muerte simulada de Agnes, ésta narra cómo fue sometida a diversos tormentos por la Domina y como debido a ellos su cuerpo fue incapaz de sostener la vida de su hijo, que termina por morir poco después de nacer. Por esta razón, incluso si la destrucción de Ambrosio supone la restauración del orden, la pérdida sufrida por Agnes permanece como eco del trauma.

## Cuerpos prohibidos: Rosario/Matilda<sup>43</sup>

Es evidente que bajo la práctica de celibato se genera una barrera inmediata entre los cuerpos, que los aleja a la máxima distancia posible y transforma toda forma de proximidad en una restricción. La única excepción a esta regulación de la proximidad entre los cuerpos está dada por la interacción homosocial al interior del convento, pero se da por sentado que tal vínculo no puede cruzar la línea hacia lo sexual y privado. Esto implica un problema considerable en la relación que Ambrosio sostiene con el joven Rosario.

The Youth had carefully avoided the company of the Monks: He answered their civilities with sweetness, but reserve, and evidently showed that his inclination led him to solitude. To this general rule the Superior was the only exception. To him He looked up with a respect approaching idolatry: He sought his company with the most attentive assiduity, and eagerly seized every means to ingratiate himself in his favour. In the Abbot's society his Heart seemed to be at ease, and an air of gaiety pervaded his whole manners and discourse. Ambrosio on his side did not feel less attracted towards the Youth; With him alone did He lay aside his habitual severity. When He spoke to him, He insensibly assumed a tone milder than was usual to him; and no voice sounded so sweet to him as did Rosario's. He repayed the Youth's attentions by instructing him in various sciences; The Novice received his lessons with docility; Ambrosio was every day more charmed with the vivacity of his Genius, the simplicity of his manners, and the rectitude of his heart: In short He loved him with all the affection of a Father. He could not help sometimes indulging a desire secretly to see the face of his Pupil; But his rule of self-denial extended even to curiosity, and prevented him from communicating his wishes to the Youth. (40)

---

<sup>43</sup> Joseph Andriano en *Our Ladies of Darkness* (1993), plantea un análisis de personajes góticos femeninos basado en arquetipos. En particular, resulta de interés para la discusión de Matilda, 'The Feminine in the Monk', en donde Andriano problematiza el arquetipo de la Virgen como objeto de deseo y de Matilda como un personaje interpretado como travestido. Andriano también menciona la lectura que hace Camille Paglia respecto de la relación sexual entre Ambrosio y Matilda y que define como homosexual y demoníaca (CFR. 1993, pp. 31-40).



El párrafo describe la actitud inusual de Rosario, quien detesta la compañía de otros monjes pero se muestra feliz ante la atención de Ambrosio. El monje, por su parte, se siente atraído hacia el joven y actúa menos severo y menos distante. Lewis introduce una justificación algo apresurada respecto del vínculo y lo define como ‘de padre e hijo’, obligado por las normas de su contexto de producción. Sin embargo, aquella aclaración no basta para reducir su ambigüedad, que está a su vez marcada por el deseo de Ambrosio de ver la cara de su pupilo. Ya hemos hecho mención a que la mirada de Ambrosio tiene un cierto carácter penetrante y que le confiere poder sobre el resto. El monje desea, secretamente, ejercer este poder invasivo sobre el muchacho, quien lejos de rechazarlo o desviarlo hacia otro tipo de dinámica parece solo querer alimentar su deseo:

'Father! Father! 'tis that which causes my Torment! Happy had it been for me, had my life been passed among the vicious and abandoned! Had I never heard pronounced the name of Virtue! 'Tis my unbounded adoration of religion; 'Tis my soul's exquisite sensibility of the beauty of fair and good, that loads me with shame! that hurries me to perdition! Oh! that I had never seen these Abbey walls!' (51)

El monje sabe que Rosario tiene un conflicto e intenta hacer que confiese. La descripción de Ambrosio nos dice que su mirada es terrible y penetra en las personas, pero también menciona su enorme elocuencia y capacidad de persuasión. El monje es un personaje que penetra a sus interlocutores ya sea con la mirada o con el sonido de sus palabras. El deseo sexual reprimido por efecto del celibato termina por expresarse mediante una sublimación que toma la forma de visión y discurso y que comienza en la religión, el código de restricciones asimilado por el *súper yo*, pero termina en el sexo, en la consumación de los deseos del *ello*. Rosario, sin embargo, busca que el monje desate su potencial para invertir los roles. Detrás de su actitud de sumisión y pasividad se esconde un secreto terrible:

'Had never seen you?' repeated the Novice, starting from the bank, and grasping the Friar's hand with a frantic air; 'You? You? Would to God, that lightning had blasted them, before you ever met my eyes! Would to God! that I were never to see you more, and could forget that I had ever seen you!' (51)

Rosario conoce bien la debilidad de Ambrosio y la utiliza para manipularlo a su voluntad. En Ambrosio coexisten dos realidades encontradas y contradictorias que se vinculan con las existencias del cuerpo y del alma: por un lado, el monje es el guía espiritual de su comunidad y, por tanto, su alma es el modelo a seguir; y por otro lado, su cuerpo reprimido por el hábito y los muros del convento es un cuerpo deseante que anhela el contacto con otros cuerpos. De esta contradicción surge lo monstruoso, que se ve reflejado en el deseo de control sobre el resto. Rosario, sabiendo todo esto de antemano, manipula al monje para hacerlo sucumbir frente a sus deseos más profundos. El cuerpo es aquí representado como el origen de la corrupción, el elemento capaz de causar la perdición del alma.<sup>44</sup>

Rosario, sabiendo que ha capturado el interés, atención y curiosidad de Ambrosio, le tiende una trampa astuta y lo hace caer víctima de sus propias palabras: le cuenta la historia de su desgraciada hermana Matilda, quien murió a causa de un amor no correspondido y consigue que Ambrosio empatice con la pérdida y asuma la situación como injusta. Rosario accede luego a revelar sus secretos a cambio de la promesa de no ser expulsado del convento. Ambrosio acepta el trato y Rosario se revela como Matilda, introduciendo con esto una tercera metáfora del cuerpo: la tentación femenina.

El tema de la mujer como tentadora es de larga data y su ejemplo paradigmático en la cultura occidental es la Eva del Génesis, quien en la tradición bíblica es mostrada como la causante del pecado original y, en definitiva, de la caída de la humanidad<sup>45</sup>. Lo que este símbolo muestra es el poder del cuerpo femenino visto como la fuente de la corrupción moral y material del cuerpo masculino. En efecto, se desestima el deseo masculino como fuente de su propia perdición y más bien se la atribuye a la acción externa de la mujer. En *The Monk* pareciera haber una situación similar, sin embargo, Lewis nos ha dicho que el pecado ya estaba instalado en Ambrosio y que la tentación solo actuó como un catalizador de las pulsiones y deseos que lo componen como sujeto. El narrador explicita esta dimensión interna del personaje a través del acceso a sus sueños y fantasías:

---

<sup>44</sup> CFR Connor, Steven 'Literature, Technology and the senses' en *The Body in Literature* pp.177-193.

<sup>45</sup> CFR *King James' Bible* Genesis 3.

He awoke, heated and unrefreshed. During his sleep his inflamed imagination had presented him with none but the most voluptuous objects. Matilda stood before him in his dreams, and his eyes again dwelt upon her naked breast. She repeated her protestations of eternal love, threw her arms round his neck, and loaded him with kisses: He returned them; He clasped her passionately to his bosom, and... the vision was dissolved. Sometimes his dreams presented the image of his favourite Madona, and He fancied that He was kneeling before her: As He offered up his vows to her, the eyes of the Figure seemed to beam on him with inexpressible sweetness. He pressed his lips to hers, and found them warm: The animated form started from the Canvas, embraced him affectionately, and his senses were unable to support delight so exquisite. Such were the scenes, on which his thoughts were employed while sleeping: His unsatisfied Desires placed before him the most lustful and provoking Images, and he rioted in joys till then unknown to him. (61)

El conflicto se evidencia en la presencia de las metáforas del cuerpo: Ambrosio debe escoger entre seguir el camino del asceta y perseguir el símbolo del cuerpo glorioso o sucumbir ante su cuerpo deseante y aceptar y convivir con la tentación del cuerpo femenino. En Kristeva encontramos otra imagen que puede ilustrar este punto:

It is worth noting what repercussions such a foreclosure of the Name of the Father have on language. That of the borderline patient is often abstract, made up of stereotypes that are bound to seem cultured; he aims at precision, indulges in self-examination, in meticulous comprehension, which easily brings to mind obsessional discourse. But there is more to it than that. That shell of ultra-protected signifier keeps breaking up to the point of desemantization, to the point of reverberating only as notes, music, "pure signifier" to be reparcelled out and resemanticized anew. (49)

El nombre del padre es la tradición, la imagen del cuerpo de Cristo y la imposición de una conducta basada en la religión. El monje, tal como señala Kristeva, cae en autoexaminarse, en buscar una autodefinición que lo sitúe dentro de aquel margen que otros han delimitado para él. La presencia del cuerpo femenino desestabiliza el orden dado por su

religión, desarma los muros de su castillo vacío y lo deja al borde del colapso, de la pérdida de significado, de la nada. Ambrosio el monje es una construcción, un símbolo de la comunidad que se distancia del Ambrosio real y deseante, y esta construcción no incluye mujeres en la proximidad de su celda. La tentación se aleja de la fantasía y se vuelve una realidad. Ambrosio deberá rechazarla o aceptarla y transformarse junto a ella, pero le será imposible asimilar de forma coherente su caída en pecado e intentará por todos sus medios mantener esta nueva realidad encerrada tras los muros del convento:

He started from his Couch, filled with confusion at the remembrance of his dreams. Scarcely was He less ashamed, when He reflected on his reasons of the former night which induced him to authorize Matilda's stay. The cloud was now dissipated which had obscured his judgment: He shuddered when He beheld his arguments blazoned in their proper colours, and found that He had been a slave to flattery, to avarice, and self-love. If in one hour's conversation Matilda had produced a change so remarkable in his sentiments, what had He not to dread from her remaining in the Abbey? Become sensible of his danger, awakened from his dream of confidence, He resolved to insist on her departing without delay. He began to feel that He was not proof against temptation; and that however Matilda might restrain herself within the bounds of modesty, He was unable to contend with those passions, from which He falsely thought himself exempted. (62)

El cuerpo femenino es presentado mediante una progresión que acompaña la caída del protagonista y como una construcción propia del romance, con la imagen de la Virgen siendo un reflejo de perfección y pureza. La ausencia del cuerpo materno determina la relación que Ambrosio establece con otros y consigo mismo y canaliza su actividad fantasiosa hacia la pintura de la Virgen, bajo una idealización que emparenta poderosamente las convenciones del amor cortesano con el trastorno *borderline*. Más tarde, el cuerpo femenino es masculinizado y presentado bajo una figura aceptable dentro de los cánones homosociales del monasterio (Rosario), para luego ser revelado como una mujer cuya apariencia es exactamente la misma del cuadro con el que Ambrosio ha fantaseado tanto. Lewis intenta una salida al estilo de Radcliffe para el problema del doble, esto es, el hecho que la imagen

en el cuadro de la Virgen sea idéntica a Matilda no tiene una causa sobrenatural, sino perfectamente razonable. Matilda ha urdido un plan para acercarse paulatinamente a Ambrosio y mandó a hacer la pintura con el propósito de encantarlo con su imagen, recurso similar al que utiliza Radcliffe en *Udolpho* con la estatua de cera.

La narración tomará un giro hacia lo sobrenatural cuando Matilda pase de ser una aristócrata de origen misterioso a una hechicera consumada, y después, de plano a un demonio encarnado en un cuerpo femenino. El valor simbólico del cuerpo femenino lo sitúa como una encarnación de la tentación y la fuente de corrupción para el cuerpo masculino, es decir, el cuerpo femenino se vuelve abyecto, y según Kristeva, funciona como el margen que delimita la significación del cuerpo masculino. Kristeva atribuye esta dinámica al proceso de configuración de la tradición judeocristiana como una estructura patriarcal, basada a su vez en su mito patriarcal, que para establecerse necesita alejarse del carácter femenino del paganismo<sup>46</sup>.

Una vez que Ambrosio comienza a darse cuenta que no es especial e infalible, que su fe no le bastará para mantenerse en la senda del ideal y que es tan proclive al error y al pecado como cualquier otro, recuerda las palabras de Agnes cuando la delató por su embarazo frente a la Madre Superiora y la culpa por maldecirlo: 'Agnes! Agnes! [...] I already feel thy curse!' (62). La perspectiva de Ambrosio se ubica entonces entre la maldición de Agnes y la tentación de Matilda. Es interesante observar la progresión del cuerpo de Matilda como ente corruptor, pues a medida que Ambrosio se hunde en sus deseos, Matilda adquiere mayor control sobre él, manipulándolo a través del cumplimiento de sus fantasías. La mujer se entrega completamente a cumplir con todos los deseos que nacen de la curiosidad virginal del monje y lo hace, aparentemente, sin pedir nada a cambio, salvo su amistad y compañía. Ambrosio termina por comprender aquella contradicción que existe dentro de él y su única respuesta es suplicar al objeto de sus deseos que se marche. El monje sucumbe frente al cuerpo deseante que genera estados mentales incontrolables:

Stay here, and a few weeks will sacrifice my happiness on the altar of your charms.  
You are but too interesting, too amiable! I should love you, I should doat on you! My  
bosom would become the prey of desires which Honour and my profession forbid me

---

<sup>46</sup> CFR Kristeva, Julia 'Semiotics of Biblical Abomination' *Powers of Horror* pp.90-112.

to gratify. If I resisted them, the impetuosity of my wishes unsatisfied would drive me to madness: If I yielded to the temptation, I should sacrifice to one moment of guilty pleasure my reputation in this world, my salvation in the next. To you then I fly for defence against myself. Preserve me from losing the reward of thirty years of sufferings! Preserve me from becoming the Victim of Remorse! YOUR heart has already felt the anguish of hopeless love; Oh! then if you really value me, spare mine that anguish! Give me back my promise; Fly from these walls. Go, and you bear with you my warmest prayers for your happiness, my friendship, my esteem and admiration: Stay, and you become to me the source of danger, of sufferings, of despair! (63)

En esta última resistencia de Ambrosio antes de cruzar la línea, el cuerpo de Matilda se transforma en abyecto. Ambrosio lo desea y lo rechaza por igual, al mismo tiempo de una forma racional expresada mediante el lenguaje y de una forma irracional que se conecta con sus miedos más profundos, los que ejercen esta influencia dual sobre la mente del monje: desea poseer el cuerpo femenino pero teme ser devorado por éste y que su imagen de perfección (su castillo vacío) se desmorone en el intercambio.

Letting current flow into such a "fortified castle" amounts to causing desire to rise. But one soon realizes, during transference, that desire, if it dawns, is only a substitute for adaptation to a social norm (is desire ever anything else but desire for an idealized norm, the norm of the Other?). On the way, as if hatched by what, for others, will be desire, the patient encounters abjection. It seems to be the first authentic feeling of a subject in the process of constituting itself as such, as it emerges out of its jail and goes to meet what will become, but only later, objects. Abjection of self: the first approach to a self that would otherwise be walled in. Abjection of others, of the other ("I feel like vomiting the mother"), of the analyst, the only violent link to the world. A rape of anality, a stifled aspiration towards an other as prohibited as it is desired—abject. (Kristeva 47)

Ambrosio está lentamente llegando a la intuición de que la interacción entre las personas genera cambios en éstas y, del mismo modo, la interacción de sus cuerpos causará

un daño irreparable a su alma, privándola de la salvación y transformando treinta años de austeridad y celibato en una pérdida de tiempo. Detrás de esta representación hay, claramente, un motivo ideológico, una tensión dentro de la novela entre el discurso protestante y la representación del catolicismo. A la vez, Lewis está anticipando varios aspectos que más tarde serán abordados por el psicoanálisis.

La última de las defensas externas de Ambrosio es el hábito de monje, una tela apenas, que cubre su cuerpo y que tiene el valor simbólico de ser la frontera final entre su salvación y su perdición. La vestimenta actúa como una extensión del cuerpo, en parte delimitándolo y en parte confiriéndole un sentido de identidad, volviéndose (de manera similar a la fisionomía) un significante que los otros pueden leer. Sin embargo, si el hábito cae, el cuerpo caerá también y, junto a él, el alma:

The hour was night. All was silence around. The faint beams of a solitary Lamp darted upon Matilda's figure, and shed through the chamber a dim mysterious light. No prying eye, or curious ear was near the Lovers: Nothing was heard but Matilda's melodious accents. Ambrosio was in the full vigour of Manhood. He saw before him a young and beautiful Woman, the preserver of his life, the Adorer of his person, and whom affection for him had reduced to the brink of the Grave. He sat upon her Bed; His hand rested upon her bosom; Her head reclined voluptuously upon his breast. Who then can wonder, if He yielded to the temptation? Drunk with desire, He pressed his lips to those which sought them: His kisses vied with Matilda's in warmth and passion. He clasped her rapturously in his arms; He forgot his vows, his sanctity, and his fame: He remembered nothing but the pleasure and opportunity. (81)

Este párrafo es el momento exacto en el que Ambrosio cede ante el cuerpo deseante y abandona de manera irreversible el camino de la santidad. Algo más o menos evidente que hemos discutido en pasajes anteriores es que la función corporal en sí misma es imposible de representar. Se puede enunciar y se puede describir elementos que la propician; se puede explicitar que el personaje está atravesando tal o cual función, pero en sí misma seguirá siendo una abstracción y, por ende, lo que vemos en su representación son solo sombras. Por este motivo, el narrador recurre a la descripción de marcadores sensoriales: es de noche, hay

poca luz que ilumina a Matilda y solo se podía escuchar los sonidos que ésta hacía durante el coito. Pero luego el encuentro amoroso sugerido toma un giro y en vez de explicitar la forma de la relación sexual, el narrador recurre a una justificación emocional y contextual para la acción de su personaje: Está en la flor de su masculinidad y tiene frente a él a una mujer hermosa y semidesnuda, que lo adora y que estuvo dispuesta a dar su vida por él. El narrador se pregunta entonces ‘¿Quién podría cuestionar el que se haya rendido frente a la tentación?’. En otras palabras era algo inevitable. El párrafo continúa con otra descripción sensorial: los besos, el calor y el abrazo, para finalizar con una referencia a la pérdida de la reputación de Ambrosio, en una nota que opone la pasión a la racionalidad y que, lejos de ser un pasaje erótico, es más bien un recordatorio de la pérdida presente y futura del monje.

## **El monstruo**

Hemos planteado una pregunta en la introducción de este capítulo: ¿Qué es lo monstruoso en esta novela? Pese a que la segunda línea narrativa contiene la historia de la Monja Sangrante, *The Monk* no es una historia sobre fantasmas. El pasaje de la Monja Sangrante puede, ciertamente, ser analizado desde la perspectiva del cuerpo, pero para efectos de la narración completa bien podría ser omitida y ésta seguiría siendo la historia de Ambrosio el monje. *The Monk* es una novela sobre un hombre incapaz de controlar sus impulsos primarios y a causa de ello termina por convertirse en un criminal. A pesar de este desplazamiento de un estado a otro, Ambrosio sigue siendo un hombre común y corriente al final de la historia, no ha habido un cambio físico o una transformación visible que lo sitúe en una categoría inmediata de lo monstruoso. En apariencia y superficie sigue siendo el mismo, razón por la que algunos personajes dudan respecto de la veracidad de los crímenes que se le achacan. La otra posibilidad respecto de lo monstruoso en esta novela es la presencia de Lucifer, quien es invocado en tres ocasiones diferentes actuando como agente de la caída de Ambrosio, y Matilda, un demonio menor que adopta la forma de una mujer para seducir al monje y llevarlo de la mano hacia la perdición. Si bien Lewis es explícito en el tratamiento que da a estos elementos sobrenaturales (razón por la que su narrativa gótica se distingue del llamado gótico femenino o explicado), podríamos proponer una lectura más bien alegórica respecto de estas entidades, considerándolas como una exteriorización y una personificación



de los conflictos mentales de Ambrosio, que adquieren precisamente la forma de aquello que el monje desea. Rosario bien podría leerse como un muchacho que oculta su rostro y Matilda como una alucinación causada por las pulsiones de Ambrosio. De cualquier forma, esta resignificación de Rosario como Matilda obliga a Ambrosio a enfrentar una crisis de significado profunda, pues si consideramos nuestra propuesta sobre la definición de lo monstruoso como un proceso de construcción de identidades, basándonos en la noción freudiana de *unheimlich* y en el concepto de abyección de Kristeva, veremos que tiene una función de significación social, transformando ciertas prácticas, formas de pensamiento, tipos de conducta o de cuerpos en elementos monstruosos. En otras palabras, la desestabilización del significado (la religión) causada por la resignificación de Rosario (su travestismo o incluso hermafroditismo) fuerzan a Ambrosio a encontrar un nicho para la realización de sus pulsiones, y este nicho, al no formar parte de una comprensión católica causa que el monje se vuelva abyecto para sí mismo, una entidad monstruosa insostenible bajo la tensión entre moral y deseo. Sobre esto, Kristeva señala:

What is abject [...] is a brutish suffering that, "I" puts up with, sublime and devastated, for "I" deposits it to the father's account [verse au pere—pere-ersion]: I endure it, for I imagine that such is the desire of the other. A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A "something" that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture. (2)

La pérdida del significado implica también una pérdida de la identidad. El castillo vacío de Ambrosio comienza a desmoronarse a medida que asimila su existencia como cuerpo deseante. Si la identidad de Ambrosio se define por la pérdida del cuerpo materno y luego el cuerpo de Matilda actúa como un objeto de reemplazo, entonces aquella identidad se verá amenazada, pues requiere preservar la pérdida primordial para seguir existiendo bajo la forma actual. Se puede perder el cuerpo de la madre pero no es tolerable deshacerse de la pérdida.

Ante esto Ambrosio termina por extinguir todo interés en el cuerpo de Matilda y rechaza el sexo con ella, salvo por una cuestión de necesidad práctica:

Shame and remorse no longer tormented him. Frequent repetitions made him familiar with sin, and his bosom became proof against the stings of Conscience. In these sentiments He was encouraged by Matilda; But She soon was aware that She had satiated her Lover by the unbounded freedom of her caresses. Her charms becoming accustomed to him, they ceased to excite the same desires which at first they had inspired. The delirium of passion being past, He had leisure to observe every trifling defect: Where none were to be found, Satiety made him fancy them. The Monk was glutted with the fullness of pleasure: A Week had scarcely elapsed before He was wearied of his Paramour: His warm constitution still made him seek in her arms the gratification of his lust: But when the moment of passion was over, He quitted her with disgust, and his humour, naturally inconstant, made him sigh impatiently for variety. (202)

Aquí Ambrosio se encuentra en una encrucijada pues su objeto de reemplazo le otorga apenas un placer momentáneo. Liberado de culpa y remordimiento, su deseo resignifica esta nueva pérdida en términos ya no del cuerpo ausente sino de una variedad de cuerpos sobre los cuales ejercer el control, pulsión que refleja la actividad del monje como pastor. Ambrosio es presa de la tensión entre el *súper yo* (la religión) y el *ello* (la satisfacción de su necesidad de variedad sexual), lo que nos dice que si el elemento que Lewis estima criticable fuese el mero placer, Ambrosio se hubiese mantenido en su relación prohibida con Matilda bajo la protección de los muros de la abadía, y aunque hipócrita, este movimiento le hubiese permitido asimilar su propia resignificación como cuerpo deseante y la relación de éste con su placer. Sin embargo, el carácter monstruoso de Ambrosio radica en sus acciones y éstas se generan debido al deseo de control sobre otros, deseo que no conoce de límites y que podríamos definir como vampírico, pero con un marcado carácter parasitario, pues la variedad buscada por el monje depende del uso y destrucción de otros cuerpos. Ambrosio conoce a Antonia y se obsesiona con la idea de poseerla sin sospechar que se trata de su hermana, a quien terminará violando tras ceder a sus impulsos y deseos.

En el capítulo anterior mencionamos que Ian Watt elabora dos herramientas conceptuales para describir el realismo en la novela: el realismo de presentación y el realismo de evaluación. Este último hace referencia a un cierto juicio que el autor puede introducir respecto de sus personajes y que por lo general es expresado mediante el uso de un narrador heterodiegético acompañado de una focalización cero. Watt utiliza este concepto para describir las opiniones que el narrador de Jane Austen da respecto de sus personajes y el conflicto que enfrentan. Es común en este tipo de historias que el narrador se refiera a la protagonista como mi/nuestra heroína, por ejemplo. Pero considerando las nociones de Genette de narrador y focalización, el juicio autorial puede aparecer de manera implícita como en *The Monk*. Lewis no utiliza un narrador que enjuicie directamente a su protagonista, pero ilustra los estados internos del monje de forma que éste tenga plena consciencia de los actos que está cometiendo y sus repetidas reconvenciones hacia sí mismo evidencian una conducta errática y voluble. El realismo de evaluación, entonces, se manifiesta a través de la construcción de un personaje que en el papel cumple con las expectativas más altas de una sociedad católica, pero en la práctica es un ser humano sujeto a cometer los mismos errores que cualquier otro.

Para configurar a su personaje, Lewis utiliza varios recursos que permiten al lector adentrarse en la subjetividad de Ambrosio y conocer sus sueños, delirios y deseos, a la vez que observar las acciones que ejecuta para concretar sus fantasías. Al crear un villano conflictuado entre la moral y el deseo, Lewis presenta a un personaje característico de las novelas góticas, el héroe birónico, desde una construcción psicológica que se presenta como una inversión de las convenciones del amor cortés, incorporando rasgos del trastorno de personalidad *borderline*.

El tratamiento del cuerpo en *The Monk* funciona bajo varias de las metáforas que hemos descrito: el cuerpo glorioso de Cristo como símbolo de la victoria del espíritu sobre su soporte material es el sostén para el Ambrosio de la dimensión pública, pero en privado sucumbe ante el cuerpo deseante y sus pulsiones lo empujan hacia el pecado, la violación y el asesinato. La novela plantea que bajo las condiciones ideales, la potencialidad de estas pulsiones puede manifestarse como catalizador de la conducta criminal, y que ni el hábito, ni la celda, ni el monasterio son suficientes para contenerla.

En el caso de los personajes femeninos opera de forma clara la metáfora del cuerpo inmaculado de la Virgen como referente principal. Varios de estos personajes femeninos se distancian del ideal de castidad de la madre de Dios, pero consiguen rehacer sus vidas a través del matrimonio como una rectificación de un camino desviado. *The Monk* presenta la transgresión femenina como una conducta recurrente pero que puede ser enmendada mediante el matrimonio. Esta solución contrasta con la situación del protagonista, quien siendo parte del clero no tiene una salida viable para canalizar sus pulsiones. Por esta razón, bajo la lógica protestante de esta novela, no se fustiga el actuar de las mujeres, sino que se las muestra en un movimiento de caída y redención, que tiene como norte el cuerpo inmaculado pero que se vincula con Eva, la mujer pecadora que deberá expiar la tentación a la que arrastró al hombre mediante el dolor físico. Las excepciones son Antonia, quien preserva su virtud intacta hasta que su hermano la viola y la mata, y Matilda, quien obedece a la contraparte de la metáfora de la Virgen, es decir, Matilda es construida bajo el arquetipo de la puta, la tentadora y la fuente de corrupción para el cuerpo masculino. Siendo, finalmente, un demonio de jerarquía menor al servicio de Satán, Matilda corresponde a la construcción metonímica del cuerpo infeccioso, que corrompe al cuerpo masculino, destruye la familia y desarticula el orden social.

El vínculo entre los cuerpos de la historia está dado por la oposición binaria entre la virgen y la puta. Para los personajes femeninos, éstos representan estados extremos cuya tensión se resuelve mediante el matrimonio. En el caso del cuerpo masculino, el cuerpo glorioso no tiene una forma de transición hacia un estado que no sea la decadencia dentro de los márgenes del catolicismo. En el protestantismo, el ideal masculino puede observar un proceso de secularización que decante finalmente en el cuerpo productivo, pero esta alternativa no está disponible para un sacerdote católico y es precisamente por esta razón que Lewis fustiga tan vehementemente el voto de castidad de Ambrosio, cuyo cuerpo inmaculado se degenera a través del contacto con el cuerpo femenino, siendo arrastrado hacia la perdición.

## Frankenstein

La razón para escoger *Frankenstein* como el centro de esta investigación radica en su significación y relevancia cultural. Las interrogantes que plantea esta novela respecto del cuerpo no solo están todavía vigentes, sino que se han abierto muchas otras, tanto en la literatura como en las ciencias y en diversas áreas del conocimiento humano. La novela de Mary Shelley, publicada en 1818, es quizás la más significativa dentro del género gótico, y su villano, una de las caras más reconocibles en el panteón cultural de monstruos modernos. No es una casualidad que se trate de la primera novela jamás adaptada al cine y que su valor simbólico posea tanta vitalidad en la cultura popular, con decenas de versiones en cine, adaptaciones a teatro, cómics, series de televisión y otros.

La novela narra el esfuerzo de Victor Frankenstein por conseguir devolver la vida a la materia muerta. Victor es un estudiante universitario aventajado que persigue su objetivo de manera obsesiva. Después de meses de trabajo consigue finalmente dar vida a una criatura que ha ensamblado usando restos de cadáveres. Sin embargo, Victor no se detiene a reflexionar sobre las posibles consecuencias de sus acciones hasta que es demasiado tarde. De una forma inexplicable, es incapaz de enfrentar a su criatura y a raíz de su negligencia ésta escapa del improvisado laboratorio.

Mientras Victor ve su trabajo como un experimento fallido, el Monstruo intenta encontrar sentido a su existencia, solo para terminar dándose cuenta que jamás será aceptado por los seres humanos. Por ello intenta persuadir a su creador para que lo compense, creando una compañera que tenga una forma similar a la de él. Victor accede con reticencia, pero cuando la segunda criatura está casi lista, se arrepiente y la destruye, causando la ira del Monstruo, quien no se detiene hasta acabar con toda su familia y empujarlo hacia la miseria absoluta. Cuando ya Victor ha sido despojado de todos sus afectos, decide acabar con el Monstruo y ambos se enfrascan en una persecución en el Polo Norte. Es en este momento que Robert Walton, el capitán de un navío de exploración que se dirigía al polo, encuentra a Victor, y éste, en el límite de sus fuerzas accede a contarle su historia. La novela concluye con un final un tanto ambiguo en el que el Monstruo, entendiendo que ha causado la muerte de su creador, manifiesta su intención de suicidarse en medio del hielo, cosa que nunca llega a ser contada de manera explícita, dejando abierta la posibilidad de que la criatura siga viva.

En términos formales, *Frankenstein* presenta una estructura narrativa recursiva, que se compone de varios segmentos narrativos diferentes y sucesivos, presentando narradores homodieéticos y focalización variable, que componen una cadena de un ejercicio narrativo colectivo o polifónico, contenido dentro de un formato epistolar. El primer segmento narrativo está compuesto por varias cartas de Walton a su hermana Margaret en las que relata su travesía por el Polo Norte, los personajes que ha conocido y sus intenciones de descubrir un pasaje a través del hielo. Walton explica que ha encontrado a un hombre en medio de la nieve y éste le cuenta su historia, dando paso a la narración de Victor Frankenstein, quien antes de comenzar a explicar qué hace en medio de la nada, cuenta a Walton extensos pasajes de su vida, desde su infancia edénica e idealizada hasta unos segundos antes de conocerse en aquel infierno blanco donde persigue a un ser monstruoso. Dentro de esta narración, Victor da paso al discurso del Monstruo, quien no escatima detalles para contar la historia de su corta pero intensa vida. El Monstruo explica que ha debido enfrentar la animadversión de incontables humanos a causa de su apariencia espantosa y que incluso cuando ha intentado ayudarlos estos reaccionan de forma violenta. En medio de la narración, el Monstruo cuenta la historia de los habitantes de una cabaña ubicada en las montañas, a quienes ha estado ayudando y espiando en secreto y cita, además, las cartas de Safie en las que relata las dificultades que enfrentó junto a su novio para escapar de Turquía.

El uso del formato epistolar representa un elemento de continuidad en la tradición novelesca. Este recurso ya había sido utilizado en la novela británica en textos como *Pamela*. La innovación de Shelley es la estructura laberíntica y recursiva que genera múltiples segmentos narrativos, creando un efecto de subjetividades caleidoscópicas.

*Frankenstein* es una novela que presenta importantes innovaciones respecto del género. Por ejemplo en el aspecto temático, pues la historia no se centra en una problemática económica, ni en un conflicto entre la burguesía y la aristocracia, sino en el deseo prometeico de un individuo, que ve en la ciencia un medio para explotar sus potencialidades. Victor Frankenstein se diferencia de los protagonistas de novelas anteriores en que su cuerpo deseante no obedece a la movilidad social, sino al individualismo como reflejo de su identidad y de su capacidad creativa. El deseo de Victor no es volverse rico, pues viene de una familia acomodada, sino obtener la gloria personal, el reconocimiento como el hombre que derrotó a la muerte. Su adversario es él mismo y no un noble que le impide casarse.

Una interpretación inversa en términos de roles podría situar al Monstruo como el sujeto de una clase más baja que intenta abrirse paso<sup>47</sup>. En efecto, el Monstruo aspira a una vida mejor y desea ‘casarse’ con una Eva monstruosa, solo para ver sus planes frustrados por el poder de un hombre de rango social más alto. Esta inversión, que sitúa a Victor como villano y al Monstruo como un improbable héroe, supone un profundo conflicto, ya no en términos económicos como en las anteriores novelas góticas, sino morales y éticos. El cuerpo del Monstruo representa para Victor un objeto que demuestra su genio, para el Monstruo en cambio, su materialidad inmediata es todo lo que tiene. Esta lectura ubica al Monstruo como sinécdoque de las clases trabajadoras, y a diferencia de las novelas de Radcliffe o Reeve, en las que monstruos imaginarios representaban metonímicamente la monstruosidad de los villanos en su oposición a los héroes, en *Frankenstein* la desvalida criatura es esencialmente abyecta en virtud de su soporte material. Esto supone, en apariencia, una contradicción con la noción de la *tabula rasa* de Locke<sup>48</sup>, pero se debe a que la monstruosidad de la criatura opera en niveles diferentes. La Criatura es presentada como un ser vivo desprovisto de un código moral inherente, y será la experiencia lo que determine su conducta. La *tabula rasa* remite a la configuración de una personalidad maliciosa basada en la experiencia en el mundo y no como una característica predeterminada desde el nacimiento. La Criatura no se reconoce a sí misma como malvada solo hasta que comprende que no tiene más alternativa que interpretar el rol de villano frente a los seres humanos. Y esta idea remite a la esencia monstruosa, que no está dada por el espíritu/consciencia del monstruo, sino por su cuerpo. El cuerpo que Victor ha creado no solo es monstruoso, sino abyecto, pues está formado de restos putrefactos de cuerpos muertos. Victor se sorprende de su delirio creativo al narrar la historia a Walton, al recordar que eligió dientes blancos, cabello lustroso y miembros que define como bellos. El Monstruo, por lo tanto, se enfrentará a la experiencia como un ser vacío, no condicionado por su consciencia a ser bueno o malo, pero su soporte material, intrínsecamente abyecto, lo obligará a asumir el rol de Satán, pese a sentirse naturalmente inclinado hacia el Adán puritano de Milton. La interpretación inversa de *Frankenstein*, con

---

<sup>47</sup> Para una discusión sobre las múltiples significaciones que ha tomado Frankenstein y el Monstruo, ver Tyler Hitchcock, Susan ‘The Monster Lives On’ en *Frankenstein: A Cultural History* (2007 Citado en Hunter J. Paul, editor. *Frankenstein: A Norton Critical Edition*).

<sup>48</sup> Ver Poovey, Mary “The Lady and the Monster” en *Frankenstein*, p346.

la criatura como héroe monstruoso, funciona como una metáfora de las limitaciones en el desarrollo de las clases trabajadoras debido a sus condiciones materiales abyectas.<sup>49</sup>

Victor es el protagonista de la novela, pero siendo un héroe birónico, funciona al mismo tiempo como villano. El Monstruo puede ser interpretado como una inversión del rol tradicional del héroe, marcado no por la fortuna de poseer un linaje aristocrático perdido como en las antiguas novelas góticas, sino por su materialidad abyecta. Por otro lado, Victor adquiere además características de la doncella en apuros del gótico, siendo acechado por su creación y desmayándose una buena cantidad de veces. Todas estas subversiones de los roles tradicionales de la narrativa gótica desarticulan los *stock characters* que el subgénero hereda del teatro isabelino y, sumado a la estructura narrativa, le confieren a los personajes un grado importante de realismo, y al mismo tiempo, combinan las variantes masculina y femenina del gótico en un texto híbrido que ofrece múltiples posibilidades interpretativas.

*Frankenstein* es una novela que marca un punto de inflexión en la literatura británica de la época georgiana, pues explota las convenciones del gótico hasta un nivel no visto antes y recoge las sensibilidades de su tiempo, haciendo eco del creciente tráfico de cadáveres, de los límites de la exploración científica, del vínculo entre el ser humano y la tecnología, y de las implicancias teológicas de tal vínculo sin caer en un pontificado castrador. Pero además es una novela que enfrenta cuestionamientos de larga data en la filosofía occidental, como el problema de la identidad y la relación de las partes con el todo en función de ésta. *Frankenstein*, al igual que el monstruo que ha terminado siendo conocido por el nombre de su creador, es una historia compuesta de múltiples materiales y que se ofrece a una infinidad de puntos de vista para su análisis, por ejemplo, la lectura que Gilbert y Gubar hacen de la novela en *The Madwoman in the Attic*, opera bajo un estudio de género que establece un vínculo entre lo femenino y lo monstruoso como una construcción cultural que funciona bajo cánones patriarcales muy antiguos. El problema del cuerpo se relaciona en parte con esa mirada, pero también con la identidad y la abyección, y con un intento de dar respuesta a los

---

<sup>49</sup>*Frankenstein* es publicado cuando la novela costumbrista se encuentra en todo su esplendor. Mientras el gótico representa un giro hacia el pasado, especialmente la Edad Media, la novela costumbrista es un giro hacia el neoclasicismo. Jane Austen incluso parodia las novelas góticas y sus convenciones (particularmente *Udolpho*) escribiendo una seudo novela gótica, *Northanger Abbey* (1803/1817), en la que se siguen observando las mismas dinámicas de tensión de clase, usando también los mismos arquetipos *jungianos* en la elaboración de personajes. *Frankenstein*, sin embargo, viene a romper con esa tendencia y reinterpreta la tensión de clase desde la abyección de las clases trabajadoras, y situando su foco más bien sobre una tensión de género que subvierte y desarticula los *stock characters* que daban sustento a un siglo de literatura británica.



cuestionamientos que ya en época de la Grecia clásica se estaban formulando. *Frankenstein* recoge varias de las metáforas del cuerpo que hemos visto presentes en las novelas del siglo XVIII pero a la vez genera otras, como el protocyborg (o neogolem) que se nutre de las antiguas metáforas, al tiempo que las actualiza y resignifica. Su relevancia está dada por el acierto de su autora en articular los conceptos claves de su contexto de producción y ofrecer una narrativa basada en la ambigüedad y que deja más preguntas que respuestas, incluso doscientos años después de su publicación inicial.

### **La enfermedad como origen del mal**

Si uno de los factores que define los comienzos de la novela como género es el realismo, se podría esperar entonces una representación más o menos constante de las funciones corporales, de las sensaciones causadas por el medio o de los diferentes estados que puede experimentar el cuerpo en su tránsito a través del territorio. Sin embargo, se puede apreciar que varias de estas funciones o estados son filtradas y procesadas por la sensibilidad artística de su época, que obedece a su vez a ideologías políticas y religiosas que determinan y limitan el alcance de aquella representación<sup>50</sup>. El decoro, elemento compartido por el pensamiento puritano y la estética neoclásica, causa omisiones importantes en la narrativa del siglo XVIII, por ejemplo, respecto de la expresión sexual de los personajes. Recién con novelas pornográficas como *Fanny Hill* (1749) se rompe esta tendencia, y su autor debió pagar el atrevimiento con cárcel. La novela estuvo prohibida durante doscientos años, aunque esto no impidió que circulara de manera constante. *The Monk* es otra de las novelas que rompe el silencio respecto de la expresión sexual del cuerpo pero sin llegar a ser explícita en sus descripciones. De todos modos causa un quiebre en la relación romántica idealizada que las novelas heredan del romance. En su caracterización de las enfermedades, sin embargo, *The Monk* mantiene la tónica religiosa que ve en ésta un vínculo entre la realidad corporal y la voluntad de Dios bajo el prisma calvinista de la predestinación.

El conocimiento en medicina era todavía limitado hacia finales del siglo XVIII. La enfermedad suponía ubicar al enfermo en contacto directo con la voluntad de Dios, ya sea

---

<sup>50</sup> Fredric Jameson discute sobre la cultura en la conformación de una imagen de cuerpo y su vínculo con los medios de producción en *Studies in Culture*.

para cumplir con su destino y tomar su alma o bien para aliviar sus padecimientos y permitirle seguir con vida. Este vínculo se resume perfectamente en el siguiente pasaje de *Robinson Crusoe*:

The ague again so violent that I lay a-bed all day, and neither ate nor drank. I was ready to perish for thirst; but so weak, I had not strength to stand up, or to get myself any water to drink. Prayed to God again, but was light-headed; and when I was not, I was so ignorant that I knew not what to say; only I lay and cried, “Lord, look upon me! Lord, pity me! Lord, have mercy upon me!” (Defoe 64)

Al no haber medicina ni ciencia que pueda sanar al enfermo, la única vía de escape al padecimiento es la conexión con la divinidad, aspecto que transformaba al cuerpo en un ente frágil y cuya salvación no podía explicarse en términos racionales. Si el enfermo era cercano a la sensibilidad puritana, no tendría más opción que aceptar su destino y encomendarse a Dios, tal como hace la madre de Victor Frankenstein en su lecho de muerte:

Alas! I regret that I am taken from you; and, happy and beloved as I have been, is it not hard to quit you all? But these are not thoughts befitting me; I will endeavour to resign myself cheerfully to death, and will indulge a hope of meeting you in another world. (25)

En estas líneas se dibuja un estoicismo característico de la creencia calvinista y que motiva a Caroline Beaufort a aceptar su propia muerte con alegría. El caso de Caroline es muy significativo, pues aun cuando se trata de un personaje muy menor, actúa como el catalizador de las pulsiones de Victor y es, al mismo tiempo, ‘un presagio de mi futura miseria’, como si esta muerte pudiese ‘leerse’ en términos de una secuencia de eventos que Victor asume, ya desde la experiencia, como un destino trazado de antemano. En este punto es donde comienzan a gestarse las diferencias en el tratamiento de la enfermedad en la novela. La muerte de Caroline resuena en las ambiciones científicas de Victor, cuyo propósito es erradicar la enfermedad del cuerpo humano, y hacer al hombre invulnerable a todo mal excepto una muerte violenta (23). El protagonista ya no es solo un sujeto burgués a medio

camino entre el emprendimiento económico y la fe protestante, sino un hombre de ciencia en cuyo discurso se advierte la influencia cartesiana y el principio mecanicista, a través del cual Shelley incorpora una nueva metáfora del cuerpo al corpus narrativo gótico: el cuerpo como máquina.<sup>51</sup>

*Frankenstein* muestra el tránsito de su protagonista, desde un conocimiento chamánico y premoderno basado en la alquimia y la magia hacia una formación académica de alto nivel. La ambición prometeica de Victor se mantiene invariable y será la causa de su aniquilación futura, que estará mediada por la creación de su monstruo y por una tendencia a somatizar sus estados mentales. De hecho, esta es una de las razones por las que sostenemos que Mary Shelley desarticula los *stock characters* predominantes en el gótico: mientras la doncella en apuros tiende a desmayarse cada tantas páginas, Victor experimenta una cierta fragilidad física que se desprende de esta somatización y que es evidente en tres momentos clave de su travesía.

El primero dice relación con el proceso creativo del Monstruo, que bajo la argumentación biográfica de Gilbert y Gubar puede leerse como una alegoría del parto<sup>52</sup>, evento que supone una degradación progresiva del cuerpo y las fuerzas de Victor: ‘My cheek had grown pale with study, and my person had become emaciated with confinement’ (33), y luego ‘Every night I was oppressed by a slow fever, and I became nervous to a most painful degree’ (35). Cuando finalmente el Monstruo cobra vida, Victor se halla en el límite de sus fuerzas ‘Sometimes my pulse beat so quickly and hardly that I felt the palpitation of every artery; at others, I nearly sank to the ground through languor and extreme weakness.’ (36).

---

<sup>51</sup> CFR Descartes *Treatise on Man*.

<sup>52</sup> Sandra Gilbert y Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979), profundizan respecto de la relación entre la experiencia biográfica de Mary Shelley y la forma en cómo ésta es representada en su principal obra, leyéndola como un proceso de despertar sexual a través de la lectura de textos y de una lectura arqueológica de su propia familia. De hecho, al centro del mito familiar está su propia madre, Mary Wollstonecraft, una prolífica autora protofeminista que murió a los pocos días de dar a luz a Mary, marcando para siempre el camino de su hija, desde una perspectiva literaria, filosófica y social. Mary pasó los primeros quince años de su vida inmersa en la lectura y en un ambiente rico en discusiones filosóficas, pues su padre William Godwin era un conocido escritor y pensador de finales del siglo XVIII, por cuya casa desfilaron personajes tan ilustres como Samuel Taylor Coleridge y más tarde Percy Shelley, quien terminaría por transformarse en marido de Mary. Gilbert y Gubar hacen eco de la pérdida de Mary Shelley como elemento definitorio en su producción literaria, primero, a causa del parto asesino, luego por la pérdida de la venia paterna al involucrarse con un Percy Shelley casado, y más tarde, por la sucesiva pérdida de hijos recién nacidos que experimentó en su transición entre adolescencia y adultez. Cuando ya finalmente ha logrado establecerse y hacerse de un cierto prestigio como escritora sobreviene la muerte de su marido. La vida de Mary Shelley está marcada por la pérdida de sus afectos y este sentido de detrimento puede verse en la elaboración de sus personajes, particularmente su protagonista, Victor Frankenstein. (CFR. 1979, pp. 213-247)

Pese a que Victor solo toma consciencia de lo monstruoso de su creación una vez que ésta comienza a moverse, la descripción que Shelley hace del proceso creativo es también monstruosa y demanda un esfuerzo físico extremo que pone a Victor al borde de su propia muerte. Solo la presencia de su amigo Clerval tiene el potencial de restaurar la salud de Victor: 'But I was in reality very ill; and surely nothing but the unbounded and unremitting attentions of my friend could have restored me to life.' (39) actuando como una inversión de género en la metáfora del cuerpo femenino como sanador. Esto le otorga un subtexto homoerótico a la condición de Victor, que refuerza la ambigüedad de su personaje y contribuye a la desarticulación del prototipo de protagonista masculino, acercándolo todavía más a la doncella en apuros. Es decir, en Victor no solo encontramos una fusión de la ideología protestante (y calvinista) con una perspectiva científica y cartesiana, sino además una mezcla de los personajes masculinos y femeninos de la novela del siglo XVIII, que le confiere una complejidad y profundidad mucho mayores a lo visto en los anteriores cien años de novelas británicas. Victor Frankenstein, en este sentido, es un creador hecho a la imagen y semejanza de Dios, hombre en apariencia, pero masculino y femenino en función de sus características.

El segundo momento de crisis nerviosa y somatización de Victor ocurre tras enterarse de la muerte de Clerval. Victor ha incumplido la promesa hecha a su criatura y ésta, en venganza, asesinó a su amigo más cercano. Su reacción es ciertamente emocional, pero la representación de tales emociones obedece a una manifestación en el cuerpo de Victor bajo la forma de una enfermedad:

The human frame could no longer support the agonizing suffering that I endured, and I was carried out of the room in strong convulsions.

A fever succeeded to this. I lay for two months on the point of death [...] Sometimes I entreated my attendants to assist me in the destruction of the fiend by whom I was tormented; and, at others, I felt the fingers of the monster already grasping my neck, and screamed aloud with agony and terror. (127)

Y es solo tras la llegada de su padre que Victor logra recuperarse físicamente. Sin embargo, reconoce que pese a que su enfermedad ha cedido, el estado mental permanece: 'I was absorbed by a gloomy and black melancholy, that nothing could dissipate.' (131).

Las muertes de Elizabeth y Alphonse causarán que el estado enfermizo de Victor se vuelva permanente. Ya sin nada más que perder, salvo la vida, se propone acabar de forma definitiva con su creación, pero incluso esta empresa representa para Victor una causa de enfermedad, lo que sumado a su debilidad y a las condiciones extremas del polo norte lo ponen, una vez más, al borde de la muerte.

La novela, dada su estructura narrativa recursiva, comienza con la narración del Capitán Walton, quien encuentra a Victor en el Polo Norte, persiguiendo a un desconocido con el último aliento de vida. Victor da curso a su narración desde la experiencia y su cuerpo enfermo funciona como un vestigio del pasado que Walton intenta leer. La historia que Victor narra se remonta hacia su pasado más lejano, que es descrito en términos de perfección y armonía y caracterizado como edénico e ideal. Victor prueba la fruta del conocimiento y de ahí en más su propia existencia se transforma en una enfermedad, por un lado exteriorizada en los síntomas que experimenta su cuerpo y por otro, personificada en la presencia ominosa de su criatura, que viene a hacer manifiesto el hecho que la única 'cura' a la enfermedad de Frankenstein es la muerte.

En el ensayo 'Representing Dead and Dying Bodies', Sander Gilman recoge una idea muy interesante de Erich Auerbach en *Mimesis* (1946), respecto de la representación de la muerte en la literatura occidental, que dice relación con dos modos de producción heredados de dos de las principales culturas que confluyen en Occidente, la griega y la hebrea. En pocas palabras, lo que Auerbach plantea y que Gilman acertadamente hace notar, es que en Homero la muerte aparece como una inmediatez, procesada a través de la caracterización y del detalle. Es una observación clínica del detalle que compone cada caso de muerte. En la tradición hebrea, por otro lado, la muerte funciona principalmente como un elemento perteneciente al orden simbólico, y por tanto, trae aparejada una dimensión interpretativa que causa que la muerte pueda 'leerse como'.<sup>53</sup>

Occidente heredó este modo de producción a través de la Biblia, cuyo cuerpo principal es el de Cristo, con un valor simbólico innegable. El concepto de cuerpo glorioso tiene

---

<sup>53</sup> CFR Auerbach, Eric *Mimesis* 'Odysseus' Scar' pp.3-23.

representa el triunfo del alma sobre el cuerpo mortal. El cuerpo glorioso posee las características que en la tradición cristiana se otorgan solo al alma.<sup>54</sup>

En Victor Frankenstein, reconocemos la metáfora del cuerpo glorioso, que como hemos visto es absorbida y resignificada en el romance y más tarde en la novela. Pero, además, Mary Shelley desarrolla a su personaje bajo el modelo de Prometeo, cuyo atrevimiento es castigado por Zeus bajo la repetición eterna del tormento causado por un águila que devoraría su hígado, el cual volvería a crecer al día siguiente, solo para renovar el castigo. Victor Frankenstein no solo es el Prometeo de Shelley por robar un conocimiento reservado a los dioses (el secreto de la vida y la muerte), sino porque además su castigo es una repetición constante de la somatización de sus estados mentales y ya hemos visto que en la teoría freudiana, la repetición es una fuente del *unheimlich*. Por otro lado, el valor simbólico de Victor radica en actuar como la enfermedad que causa la muerte de todos sus seres queridos, a la vez que se muestra impotente frente a las consecuencias de sus propias acciones. Victor solo encuentra la cura a su problema –la existencia –cuando todos sus seres queridos han sido aniquilados, y, al igual que una enfermedad, no desaparece completamente, sino que queda latente, sumergida en el ambiente, como su creación monstruosa cuyo final es un suicidio probable pero no consumado y que deja espacio a muchas ambigüedades.

---

<sup>54</sup> Ver Burgwinkle, Bill ‘Medieval Somatics’ en *The Body in Literature* p10-22, en especial el comentario respecto de Santo Tomás y el problema del binarismo cuerpo/alma.

## El sepulcro del alma

Siguiendo la idea de Auerbach sobre los dos modos de representación de la muerte, encontramos un aspecto conflictivo en el Monstruo de Frankenstein: su materialidad inmediata es el cuerpo muerto y su valor simbólico, el cuerpo glorioso de Cristo. Mary Shelley combina ambos modos representativos en la materialidad científica y causal del cuerpo desprovisto de identidad y el aspecto simbólico de la resurrección y triunfo sobre la muerte, elemento central del dogma cristiano, desacralizando y secularizando la metáfora que constituye el núcleo del cristianismo. En efecto, si la definición de la materialidad del cuerpo ha estado dada en la cultura occidental por una oposición entre cuerpo y alma, al secularizar la resurrección, dicha oposición se desarticula y deja el concepto ordenador de Occidente a merced de los cuestionamientos, y en particular, de una pregunta: ¿Padre, dónde estás?<sup>55</sup> No es en caso alguno una casualidad que la primera página de la edición de 1818 de *Frankenstein* incluya una cita de Milton:

Did I request thee, Maker, from my clay  
 To mould me man? Did I solicit thee  
 From darkness to promote me? (PL X. 743-745)

La resignificación de la metáfora cristiana no solo abre esta pregunta inicial, sino que se desplaza hacia el cuestionamiento que Milton se hacía en *Paradise Lost*: ¿Por qué, Creador, me habéis hecho? Y que marca una discusión que apunta hacia el problema de la falta de un sentido de la existencia. Como cuestión filosófica es más o menos evidente que al remover el patrón ordenador de la cosmovisión se genera un quiebre profundo en relación a las identidades y al propósito mismo de la existencia: si Dios es aquel patrón ordenador y ya no está más, la existencia aparecerá como un absurdo, como un valor negativo cuya característica principal es la carencia de sentido. En esto, Shelley está anticipando a Nietzsche

---

<sup>55</sup> CFR 'The Dream of the Dead Christ', capítulo de *Siebenkäs* (1796), novela de Jean Paul Richter que antecede a Nietzsche y que plantea ya en el siglo XVIII el problema de la falta de un padre creador como patrón ordenador del universo/cosmovisión occidental y moderna.

y a la muerte de Dios como metáfora central de la modernidad<sup>56</sup>. Su Monstruo carece de un propósito y su creador es incapaz de otorgarle una revelación que le permita entender su lugar en el mundo. Respecto de esto podemos plantear tres hipótesis: a) No se tiene propósito y, por ende, se cae en una espiral de sinsentido, b) Se transforma la existencia misma en una búsqueda de propósito, que es en definitiva la salida que toman los personajes masculinos, incluyendo a la criatura o c) se tiene un propósito definido, y por tanto la existencia es funcional a aquel propósito, que viene a ser el rol de los personajes femeninos en la historia.

La presencia de un propósito dado limita el desarrollo que puedan tener los personajes y los sitúa dentro de un constreñimiento social, de un molde que les asigna una identidad basada en gran medida en los márgenes del género. Es posible apreciar esa situación, por ejemplo, en la relación de Caroline con Elizabeth y la forma en cómo Caroline condiciona la vida futura de su hija adoptiva como prima, hermana putativa y esposa de su hijo biológico, volviéndola un reemplazo incestuoso de la propia Caroline una vez que ésta haya muerto.

Retomando el problema del sentido, el acto monstruoso de Victor no es solo haber creado un ser viviente dotado de consciencia respecto del absurdo de su propia existencia, sino haber fallado constantemente en hacerse cargo de las consecuencias posteriores de su creación. El genio romántico basa su capacidad creativa en el chispazo de inspiración que permite ejecutar la obra pero no en quedarse a resolver los problemas que éstas causen. Su criatura, por lo tanto, deberá arreglárselas sola para entender su propósito en el mundo, partiendo de la premisa de Locke de la *tabula rasa*, que implica que la experiencia define las posibilidades del ser y no una naturaleza inmanente que determine de antemano el carácter moral del individuo<sup>57</sup>. Sin embargo, en el caso del Monstruo, su materialidad física define los caminos de su experiencia y hace que sea imposible encontrar una posición alternativa al rol de monstruo, incluso pese a sus deseos más profundos, que incluyen vincularse de forma afectiva y efectiva con otros seres humanos. Kristeva discute un tránsito parecido en su conceptualización de la abyección del ser, diciendo que:

---

<sup>56</sup> Octavio Paz analiza el problema de la religiosidad atea y del ateísmo religioso en los poetas románticos británicos (especialmente en Shelley) en *Los Hijos del Limo* (1985), que se vincula con esta discusión y con la idea anterior de la ausencia de Dios en el texto de Richter.

<sup>57</sup> CFR Locke, *John Essay Concerning Human Understanding* (1690) Libro I, 'Neither Principles nor Ideas are Innate'.



If it be true that the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very being, that it is none other than abject. The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural loss that laid the foundations of its own being. There is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the want on which any being, meaning, language, or desire is founded. (5)

La Criatura es abyecta en primer término porque se trata de un cuerpo artificial. Su diseño no pertenece a los planos de la naturaleza sino al ingenio del hombre. De una forma retorcida, es un ser único en el mundo. Y aunque esta unicidad pueda resultar atractiva en la ensoñación onanista del poeta romántico, Shelley nos dice que en términos prácticos implica alienación, soledad y un reforzamiento de la pérdida de sentido. La tesis de Kristeva puede iluminar nuestra discusión: La Criatura intenta encontrar los medios para configurar una identidad y en base a ella entender su lugar en el mundo, pero los elementos que encuentra para esto son, primero, su reflejo, que le devuelve una imagen horrible; segundo, la interacción con humanos, quienes reaccionan de manera violenta con solo verlo, cosa que hace patente su abyección y otredad; y finalmente, los libros que lee mientras espía a la familia Delacy, particularmente *Paradise Lost*, que le hace reflexionar respecto de su sensibilidad –curiosamente cercana al puritanismo de Adán –y de su lugar en el mundo, que finalmente concibe como cercano al rol de Satán. La Criatura, tal como en la cita de Kristeva, enfrenta múltiples intentos por configurar su identidad con elementos externos, pero es finalmente su interpretación de *Paradise Lost*, interna, subjetiva y personal, lo que le permite hallar un camino para autodefinirse o ‘encontrar lo imposible al interior’. Es decir, si lo monstruoso se define como un proceso de configuración identitaria, la identidad a la que la Criatura es intrínsecamente abyecta, cuyo valor es liminal en un principio, pero derechamente abyecta una vez que comienza a matar a la familia de Victor. El ritual que separa un estado del otro es el asesinato. Kristeva señala que la abyección del ser alcanza su punto cúlmine cuando el sujeto logra darse cuenta que sus objetos se basan en una pérdida inaugural, esto

es en el caso del Monstruo, en la pérdida que implica su propia existencia. El Monstruo no puede terminar de configurarse como sujeto porque los elementos de una improbable triangulación edípica le son negados por su creador (y de hecho a Victor le es imposible cumplir el rol de madre y padre a la vez, incluso a pesar de su marcada ambivalencia). En definitiva, la abyección del ser en la Criatura se basa, tal como en la cita de Kristeva, en una carencia y un deseo cuyo monstruoso creador jamás resolverá.

Otro núcleo de valor simbólico dice relación con la materialidad misma de los cadáveres que componen el cuerpo del Monstruo. Encontramos en Freud y su definición de *unheimlich* una pista sobre eso. Freud lo define como una especie de lo terrorífico que supone un regreso a aquello que fue conocido y familiar una vez (Freud 124). Esto implica una deformación del sentido de identidad del cuerpo humano. Su función, desde un punto de vista natural, tiene una extensión dada en el tiempo y supone una curva de desarrollo que termina en la muerte. El orden natural de las cosas implica una posterior degradación del soporte material de un organismo y esto es lo que podríamos denominar, bajo la definición freudiana, como aquello que alguna vez fue familiar. El cuerpo cae dentro de la categoría de lo *unheimlich* cuando es reciclado y defamiliarizado, esto es, cuando su función biológica es alterada por el poder de la ciencia mecanicista que emplea Victor Frankenstein en su afán por desentrañar el misterio de la vida. En inglés se utiliza el término ‘*uncanny*’ para referirse al *unheimlich*, y en su campo semántico anglosajón apunta hacia lo repulsivo, en la línea de lo planteado por Kristeva respecto de la abyección del cadáver. El *unncany*, dice Freud, es todo aquello que debía permanecer en secreto y escondido pero ha sido expuesto (Freud 132). Nada ejemplifica de forma más concreta esta definición que un cadáver desenterrado y ensamblado como pieza de un mecanismo artificial y de un cuerpo no contenido en el diseño original de la biósfera. Este cuerpo ‘armado’ no es originario de la narrativa de Shelley, sino que se remonta a la Edad Media e incluso a la Biblia. La idea de un hombre artificial, confeccionado con barro o arcilla es precisamente la metáfora de creación del ser humano de acuerdo al Génesis<sup>58</sup>. También figura en la mitología popular bajo la forma del gólem, una criatura armada con arcilla u otro material y animada mediante algún poder mágico o sobrenatural. Shelley está muy alerta respecto de estos dos aspectos, la superstición espiritista y la funcionalidad del cuerpo. En la configuración de Victor como creador, se fusiona aquella

---

<sup>58</sup> CFR *King James’ Bible* Genesis 2.4-10.

perspectiva práctica de la muerte que Auerbach atribuye a los griegos y la idea mecanicista cartesiana:

In my education my father had taken the greatest precautions that my mind should be impressed with no supernatural horrors. I do not ever remember to have trembled at a tale of superstition, or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy; and a church-yard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm. (31)

Victor no cree en espíritus ni apariciones y un cementerio es para él solo un lugar, un espacio en el que se depositan cuerpos privados de vida. La visión que presenta obedece a una concepción moderna de la vida y la muerte, alejándose sustancialmente de los elementos sobrenaturales característicos de la novela gótica anterior a *Frankenstein*. El efecto que Shelley consigue con esto es incrementar el realismo de presentación en su novela, pues el elemento fantástico ya no es sobrenatural en el sentido clásico de la palabra, sino una empresa científica, cuyo logro es romper aquellas ‘fronteras ideales’ (imaginarias) que Victor identifica entre la vida y la muerte. Es decir, la imaginación de la autora de dieciocho años quien soñó con el joven científico, supone que un prodigio como la Criatura es perfectamente factible bajo las leyes de la naturaleza y que la ciencia puede, eventualmente, desentrañar aquel misterio de las fronteras ideales.<sup>59</sup>

La consciencia supone un problema para la Criatura, pues es en definitiva el elemento que le permite comprender la inmediatez de su otredad. La Criatura busca una salida que se basa en un aprendizaje bíblico a través de *Paradise Lost* y exige a Victor que construya una

---

<sup>59</sup> Lo cierto es que doscientos años más tarde la ciencia se acerca cada vez más a cumplir ese propósito y técnicas como la clonación o la codificación de la mente humana como un programa computacional apuntan exactamente hacia los mismos cuestionamientos recogidos por *Frankenstein*. Lo que Shelley está haciendo con la resignificación de la metáfora del cuerpo glorioso y la reconceptualización de la figura del gólem bajo un prisma científico es prefigurar la noción de cyborg que será central en el género de ciencia ficción que su novela inauguró en 1818. De esto se deriva una actualización de la dicotomía cuerpo/alma (sin necesariamente dejar por completo de lado el aspecto teológico involucrado) que empuja la discusión hacia una dicotomía cuerpo/consciencia (en Descartes todavía mente y alma son usados como sinónimos) y que nutre buena parte de este género y de otros subgéneros arraigados en la cultura pop. En el siglo XX, filósofos como Gilbert Ryle actualizarán la discusión sobre el dualismo cartesiano, por ejemplo, a través de su concepto del fantasma en la máquina y que abre la exploración hacia la filosofía de la mente y los estudios cognitivos.

compañera, un ser de su misma naturaleza, cuya existencia le permita compartir la otredad y, de alguna manera, neutralizarla. Victor accede a regañadientes, empujado por las amenazas de su creación, pero a medio camino en el proceso de construcción de su Eva monstruosa, se arrepiente y destruye el cuerpo. Las razones que esgrime para justificar su acción son dos: primero, que nada garantiza que la Eva monstruosa acepte a su Adán hecho de cuerpos en descomposición, y segundo, que de aceptarlo podrían eventualmente engendrar hijos y dar origen a una raza completa de criaturas monstruosas:

Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the daemon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I a right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? (119)

La reflexión de Victor es paradójica, pues su altruismo hacia la humanidad es la causa de la completa destrucción de su familia. Victor intenta corregir el error que cometió al crear al monstruo e incluso advierte a Walton, en el transcurso de su narración, que estará mejor sin ese conocimiento, razón por la que *Frankenstein* ha sido leído como un *cautionary tale*. Sin embargo, en esta afirmación de cautela se esconde algo más, un miedo profundo a que su Criatura haga lo que él no hizo, esto es, formar una familia, y por otro lado, a que su Eva monstruosa adquiriera un poder similar al suyo en relación a dar vida, aspecto que remite al punto siguiente, la abyección del cuerpo femenino.

## El cuerpo femenino

Si seguimos la lectura autobiográfica que Gilbert y Gubar proponen para *Frankenstein* el proceso de creación del monstruo, puede leerse como una alegoría del parto. Este parto es, además, asesino, pues lleva a Victor al límite de su resistencia física para lograr su objetivo. Detrás de la imagen de un Victor demacrado existen varias metáforas del cuerpo operando como soporte: Victor inaugura el personaje prototípico del científico loco que es capaz de cruzar cualquier límite en nombre de la ciencia, lo que representa un cuestionamiento ético respecto de los alcances del conocimiento humano. Además se encuentra presente la metáfora del cuerpo productivo –que comparte con *Robinson Crusoe* y otras novelas del siglo XVIII –y que supone la explotación individual de las fuerzas físicas para conseguir un desarrollo material. Victor es un personaje aristocrático pero su proceder corresponde a la actuación del sujeto burgués en la novela moderna. La diferencia entre ambos es de carácter económico, pues Victor no requiere autoexplotarse para obtener beneficios materiales, como hacen los personajes en las novelas sentimentales, sino que se autoexplota en pos de obtener conocimientos que han sido largamente perseguidos por los hombres de ciencia pero que les han estado vedados desde siempre. En la imagen del cuerpo de Victor también se encuentra el poeta romántico, trabajando incansablemente en solitario, utilizando los recursos de su intelecto para construir algo único y que lo ubica en un individualismo diferenciador.

La más singular de las metáforas del cuerpo que operan en la construcción de Victor Frankenstein es la del cuerpo femenino. Victor se empeña en hacer con sus manos lo que la naturaleza ha desarrollado a través de millones de años de evolución y mediante el uso de una pareja que aporte su respectivo material genético, repositorio de la experiencia biológica y la capacidad de sobrevivir de centenares de generaciones anteriores. Victor, en un giro que define a *Frankenstein* como novela de horror, suplanta a la naturaleza para engendrar vida con los materiales más abyectos posibles: restos putrefactos de cadáveres. Victor intentará resignificar la muerte, ya no como una realidad definitiva, sino como un vestigio del pasado anterior a su genio, haciendo eco de las técnicas del galvanismo (la aplicación de corriente

eléctrica a organismos muertos) que florecieron en la primera mitad del siglo XIX<sup>60</sup>. Con su descubrimiento está siguiendo su noción de que la vida y la muerte representan una frontera imaginaria y además deshaciendo una de las diferencias fundamentales entre hombres y mujeres, lo que tiene una resonancia poderosa en su contexto de producción, en donde el cuerpo femenino es altamente funcional a su rol materno.

El ordenamiento social de la época obedece a una ideología cristiana, principalmente protestante en Inglaterra, y se basa en la familia como principal unidad social. La familia requiere de una participación activa de la mujer en función de su capacidad de ser madre, mientras el hombre deberá actuar como proveedor y sostén material. Esto supone una domesticidad de la mujer, un cierto sentido de encierro que configura la oposición binaria dentro/fuera y núcleo del concepto de *unheimlich* desarrollado por Freud. La conexión de estas dos ideas implica que, si la mujer pertenece a una esfera doméstica interior, se corresponde con aquello que debe estar encerrado, con un secreto. Por esto, si la función materna se filtra hacia el mundo exterior adquiere un cariz monstruoso que es precisamente lo que ocurre cuando Victor se roba la llama de la vida y engendra una criatura de manera artificial. Es decir, el aspecto monstruoso de Victor está determinado, entre otras cosas, por asumir una función estrictamente femenina y exteriorizar el proceso a través de una fuerza incontrolable, encarnada en su satánica criatura. Dentro del proceso creativo Victor menciona algunos de sus parámetros de belleza en relación al cuerpo humano:

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful!— Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips. (35)

---

<sup>60</sup> El siglo XIX vio el surgimiento de varias técnicas similares, algunas pseudo científicas y otras, de plano fraudes, como la telekinesis y el espiritismo. Una caracterización interesante de estos avances puede encontrarse en *The Age of Wonder* (2008) de Richard Holmes.

El contraste que intenta Shelley en esta descripción es el de aquellas características horripilantes del Monstruo, con otras, seleccionadas como ‘bellas’ por su creador, como una forma de potenciar el efecto grotesco que una criatura semejante puede causar, pero también supone ciertas dudas respecto del propósito de Victor. Victor idealiza formas masculinas muertas, entre las que destaca poderosamente la idea de proporción que busca otorgarle al cuerpo que está creando. Su gólem es un hombre fuerte, cuyos músculos enormes son cubiertos apenas por la piel amarillenta. Tiene un cabello negro, brillante y sedoso y dientes blancos y perlados. Victor no está solo creando un ser artificial, sino que intenta ensamblar un hombre fuerte y viril, de cabello y dientes brillantes, demostrando una pulsión homoerótica sublimada a través del proceso creativo y científico. Victor pudo bien crear un cuerpo femenino y no uno masculino. Podría argumentarse que en el contexto de producción de *Frankenstein* hubiese aparecido como inapropiado, sin embargo, los cuerpos muertos de las prostitutas eran material frecuente en las escuelas de anatomía, situación que solo vino a ser regulada en el acta de anatomía de 1832<sup>61</sup>. Por lo tanto, la elección de Victor es premeditada y consciente. El cuerpo femenino se muestra como una omisión, pues llevarlo al laboratorio implica no solo cruzar la frontera ética de otorgar vida al tejido muerto, sino defamiliarizar la labor doméstica de la mujer y volverla un objeto científico. Por esto, cuando Victor finalmente se decide a cumplir la exigencia del Monstruo y comienza a crear una Eva, no resulta extraño que a medio camino en el proceso se arrepienta. Victor justifica su acción en el bien de la humanidad, sin embargo, la narrativa de Shelley muestra la inconsecuencia entre su discurso y sus actos, pues pese a declarar en varias ocasiones que acabará con la Criatura para proteger a su familia, en términos prácticos nunca si quiera lo intenta. Del mismo modo, cuando se entera que Justine será ejecutada por un crimen del que es inocente, Victor asume que nadie creerá en su historia respecto de un asesino monstruoso y la deja morir sin mover un dedo. Esto hace razonable dudar de las motivaciones del personaje al destruir el cuerpo de la Eva monstruosa, y el tratamiento que Shelley propone lo deja inmerso en la ambigüedad.

---

<sup>61</sup> CFR Marcus, Steven *The Other Victorians* (1964) presenta entre otras cosas un estudio sobre sexualidad, medicina y pornografía en la época victoriana y detalla el problema de las enfermedades de transmisión sexual desde la óptica del doctor Acton. Además Michel Foucault discute el vínculo entre la creación de leyes, la medicina y las ideologías en *History of Sexuality* Vol I, donde cita extensamente a Marcus.

Una de las interpretaciones recurrentes y que unifica la ambigüedad de los motivos de Victor con la abyección del cuerpo femenino, se relaciona con el problema del incesto, el que a su vez limita la representación del cuerpo femenino en la novela. El cuerpo de Caroline es funcional a su rol como cuidadora de su padre, como esposa de Alphonse y como madre de Victor y Elizabeth y su presencia es determinante en tanto actúa como patrón ordenador de la familia. Luego de eso opera como un vacío y una pérdida. El cuerpo de Elizabeth viene a ser un reemplazo o extensión de este sentido de orden y que Victor evita tanto como sea posible. *Frankenstein* es una novela que posee un sentido potente de la corporalidad y de la experiencia corpórea, sin embargo, el cuerpo femenino queda mayoritariamente limitado a ser representado dentro de los confines del paisaje interior y doméstico.

Un dato interesante respecto del problema del incesto entre Elizabeth y Victor es que éste es manifiesto, pues ambos son primos. En la edición de 1818 Elizabeth es hija de la fallecida hermana de Alphonse Frankenstein, cuyo viudo italiano desea volver a casarse. Por esta razón escribe una carta a Alphonse proponiéndole hacerse cargo de la pequeña Elizabeth, quien es apenas un par de años menor que Victor. Caroline tiene ‘a desire to bind as closely as possible the ties of domestic love’ que la lleva a determinar que Elizabeth será la futura esposa de Victor, y que según éste fue ‘a design which she never found reason to repent’ (20). Después de tomar esa determinación los cría como hermanos.

En la segunda edición, publicada en 1831, cuando ya Percy Shelley había muerto y Mary Shelley se había hecho una cierta reputación como escritora, el episodio del origen de Elizabeth es completamente reescrito y se agrega un capítulo adicional en el que los Frankenstein van de paseo por los Alpes y encuentran una familia pobre viviendo en una choza. A Caroline le llama la atención una niña rubia y diferente a los otros habitantes y éstos le explican que la niña proviene de una familia de alcurnia, pero habiendo quedado huérfana ellos se han hecho cargo de su cuidado. Caroline les ofrece llevarse a la niña y es así como la adopta. En la edición de 1831 el incesto entre Elizabeth y Victor es por proximidad y no por vínculo sanguíneo, aunque la determinación de Caroline respecto del matrimonio sigue siendo la misma.

El designio de Caroline es un mandato directo sobre el cuerpo de Elizabeth, en un intento por controlar la maternidad y la sexualidad de su hija adoptiva, dirigiéndola hacia su primo/hermano como una forma de preservar los lazos familiares. Con esto, Caroline



condena a Elizabeth a tener un destino atado al de Victor. Pero además, cuando Caroline se encuentra en su lecho de muerte, le pide a Elizabeth que la reemplace, que tome su lugar al interior de la casa como el sostén moral de la familia, cosa que la joven hace, dedicándose por entero a complacer a la familia Frankenstein. El cuerpo de Elizabeth es funcional a su rol y no tiene expresión más allá de lo doméstico. Es llamativo, sin embargo, que pese a que Victor constantemente está alabando a Elizabeth en medio de su relato de la tragedia, sus acciones lo llevan a posponer el reencuentro varias veces. El propio Monstruo es consciente de que la noche de bodas es un momento clave, y Victor, sabiendo que la criatura ha amenazado con arruinar el himeneo, no toma ninguna medida para evitarlo y se vuelve un observador pasivo de la muerte de su esposa/prima/hermana. En su discurso, Victor dice querer protegerla del monstruo pero en la práctica evita el encuentro tanto como le es posible y luego, al igual que en el caso de Justine, simplemente la deja morir a manos de su creación. Elizabeth es el objeto perdido de Victor, no porque Victor lo deseara de esa forma, sino porque está cumpliendo con los deseos de su madre, como un desplazamiento edípico e incestuoso a un objeto de reemplazo. Kristeva resuena una vez más en su noción de abyección respecto del sujeto:

What solace does he come upon within such loathing? Perhaps a father, existing but unsettled, loving but unsteady, merely an apparition but an apparition that remains. Without him the holy brat would probably have no sense of the sacred; a blank subject, he would remain, discomfited, at the dump for non-objects that are always forfeited, from which, on the contrary, fortified by abjection, he tries to extricate himself. For he is not mad, he through whom the abject exists. (6)

‘Un padre, existente pero irresoluto, que ama pero es inconstante, apenas una aparición, pero una que permanece’. Precisamente, Victor desliza que su padre pudo haber hecho más respecto de su interés en tratados de magia y reflexiona que de haber sido así, quizás los eventos hubiesen ocurrido de una manera diferente. ‘Fortificado por la abyección, intenta liberarse. Ya que aquel para quien lo abyecto existe no está loco’. Victor hace hincapié en este punto en su narración de la creación monstruosa:

Remember, I am not recording the vision of a madman. The sun does not more certainly shine in the heavens, than that which I now affirm is true. Some miracle might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable. (32)

Victor no está loco y así se lo hace notar a Walton. Es a través de él que lo abyecto (el Monstruo) existe e intenta liberarse a través de su relato. Vinculándolo con Kristeva:

Out of the daze that has petrified him before the untouchable, impossible, absent body of the mother, a daze that has cut off his impulses from their objects, that is, from their representations, out of such daze he causes, along with loathing, one word to crop up—fear. The phobic has no other object than the abject. But that word, "fear"—a fluid haze, an elusive clamminess—no sooner has it cropped up than it shades off like a mirage and permeates all words of the language with nonexistence, with a hallucinatory, ghostly glimmer. Thus, fear having been bracketed, discourse will seem tenable only if it ceaselessly confront that otherness, a burden both repellent and repelled, a deep well of memory that is unapproachable and intimate: the abject. (6)

El cuerpo de la madre es una ausencia y antes, una imposibilidad. Pero la madre ha resuelto el triángulo edípico de Victor entregándole a su hermana/prima en reemplazo del propio cuerpo. Sin embargo, si éste tiene el valor simbólico del cuerpo materno, se volverá también una ausencia –como de hecho ocurre –y un imposible, pues el Monstruo acaba con la vida de Elizabeth antes que a Victor se le pase por la mente tocar su cuerpo. El fóbico, dice Kristeva, no tiene otro objeto que lo abyecto. La Criatura se transforma en objeto y obsesión de Victor una vez que ha asesinado a toda su familia. Victor toma como propósito la aniquilación de su Monstruo, una vez más, en el discurso, y el discurso ‘está permeado por el miedo’ y ve obligado a ‘constantemente enfrentar esa otredad’, encarnada en la Criatura, que es entonces ‘una carga repelente y repelida’ y el elemento central de un relato que se articula como ‘un profundo pozo de la memoria, que es inalcanzable e íntimo: lo abyecto’.

En resumidas cuentas, las representaciones del cuerpo en *Frankenstein* evidencian varias capas de significado, que ponen de manifiesto tensiones respecto de la configuración

y delimitación de los géneros, haciendo de esta novela una innovación en comparación a la breve tradición gótica que le precede.

Desde el punto de vista de las metáforas del cuerpo, éstas aparecen articuladas en inversiones y combinaciones contradictorias, creando un efecto de subversión respecto de los márgenes de los roles masculinos y femeninos. De esta forma, la metáfora del cuerpo glorioso de Cristo y la imagen del cuerpo muerto se fusionan y configuran una nueva construcción metafórica: el [proto]cyborg. En rigor, el Monstruo de Frankenstein no es un gólem, sino un neo gólem, pues es fabricado con tejidos corporales humanos, y del mismo modo, tampoco es un cyborg estrictamente hablando, ya que no integra elementos inorgánicos en su diseño. Sin embargo, la Criatura comparte la artificialidad de ambos, además de varios de sus rasgos. Por este motivo es posible señalar a este personaje como un precursor de la ciencia ficción que comenzaría a tomar fuerza como subgénero recién hacia finales del siglo XIX.

El protocyborg de Frankenstein representa la victoria de su creador sobre la muerte como punto final de la existencia pero a un precio altísimo, pues las fuerzas del hombre alcanzan apenas para robar la llama de la vida y no para controlarla. El proceso creativo de un ser capaz de ir más allá de la dicotomía cuerpo/alma que gobierna la tradición judeocristiana supone, además, una subversión del rol femenino, pues Victor engendra vida prescindiendo del cuerpo de la mujer. La base de las metáforas del cuerpo que sustenta a Frankenstein es el cuerpo productivo del sujeto burgués, pero presentado desde la capacidad creativa del poeta/científico romántico y no desde el deseo de acumulación material. Sin embargo, la capacidad que Victor usurpa a la biología de la mujer le confiere rasgos del cuerpo productivo del sujeto burgués femenino, que experimenta un desplazamiento en la secularización del cuerpo inmaculado hacia el cuerpo maternal. Victor Frankenstein se compone de estas dos formas que adopta el sujeto burgués en la novela, una masculina y otra femenina. Pero además presenta rasgos de la doncella en apuros, que quedan de manifiesto en la interacción con su némesis.

Los personajes femeninos transgreden los márgenes establecidos para sus roles. La casa de los Frankenstein es un matriarcado que sigue una línea ideológica de corte calvinista. Caroline es el principio ordenador de la familia y estructura y regula sus relaciones, al punto de determinar el futuro de sus hijos y establecer a Elizabeth como su sucesora. Los personajes femeninos son fuertes incluso en la adversidad y presentan un sentido del deber y de la

responsabilidad hacia la familia, que las inscribe dentro de una sensibilidad puritana, la cual contrasta poderosamente con la soberbia romántica y prometeica del personaje principal. A pesar del poco espacio que ocupan los personajes femeninos en la narración, su presencia y acciones determinan a los personajes masculinos, transformándose en lo que Kristeva denomina un margen, una abyección intrínsecamente femenina que delimita y configura el alcance de la masculinidad. Esta frontera entre el orden simbólico masculino y la abyección femenina es entendida por Gilbert y Gubar como un vacío, una ausencia material que no solo condiciona a Victor, sino que leída en términos freudianos sitúa a la mujer como una pérdida, como un falo ausente (234).

Dado que *Frankenstein* discute el cuerpo como una construcción artificial, parece lógico que los géneros sean presentados bajo una cierta fluidez que desarma los *stock characters* utilizados en la novela, rompiendo de algún modo el orden simbólico masculino y generando una configuración de carácter femenino en la elaboración de éstos. Esta construcción femenina es coherente con uno de los temas centrales de la novela: la pérdida del sentido, que es reflejada en la búsqueda del Monstruo por una identidad que lo defina en términos de una normalidad inalcanzable (Adán) y que decanta en un giro hacia el horror cuando éste asume una identidad que ubica a Satán como modelo. El sentido femenino se refleja una vez más en la disolución de los márgenes y en la fluidez que permea toda la novela, dándole un carácter enraizado en lo *unheimlich*. Mary Shelley muestra en su principal obra, una perspectiva de lo femenino como un elemento monstruoso, secreto, encerrado y doméstico que debido a su fluidez escapa a los márgenes de su delimitación social, y permite a su héroe birónico erguirse como un precedente de Nietzsche en una de las imágenes centrales de la Época Moderna: la muerte de Dios.

## Dracula

*Dracula* (1897) aparece más de ciento cincuenta años después de la publicación de *Robinson Crusoe* (1716), considerada la primera novela moderna y casi noventa años después de *Frankenstein*, novela que define al gótico como sub género. Por esta razón, los recursos formales que Stoker emplea han sido depurados y probados durante largo tiempo. Cuando Stoker publica *Dracula*, ya *The Monk* (1796), y *Frankenstein* (1818), tenían una antigüedad considerable y el gótico se había abierto hacia otras corrientes, como la ciencia ficción con autores como H. G. Wells, a la fusión con las novelas costumbristas bajo una ‘goticidad’ doméstica en las Brontës e incluso a la novela policial (Stevenson, Conan Doyle). También había tenido una repercusión cultural en América, especialmente en la pluma de Edgar Allan Poe. El movimiento romántico que cobijó obras como *Frankenstein* ya se halla extinto y en el Reino Unido proliferan ideologías como el utilitarianismo, que escritores como Dickens fustigan en su sátira. Stoker, autor victoriano por excelencia, rescata en el *turn of the century* las tensiones no resueltas de los últimos doscientos años y las reelabora en la construcción de una novela política en términos culturales y subversiva en términos sexuales, que curiosamente fue recibida de una manera harto más literal de lo que podría esperarse de un texto como este<sup>62</sup>.

La novela comienza con el viaje de Jonathan Harker, empleado de una firma de abogados que se dedica al corretaje de propiedades, hacia Transilvania, una localidad exótica y remota en Rumania. El propósito del viaje es firmar un acuerdo de venta de varias propiedades londinenses con un misterioso noble rumano llamado Dracula. El viaje es descrito como una transición física desde la modernidad inglesa hasta los parajes premodernos de Europa del Este, que se muestran cargados de supersticiones, rituales a medio camino entre lo católico y lo pagano, y elementos inexplicables que parecen ser sobrenaturales. Después de pasar algunos días en el castillo del Conde, Harker comienza a darse cuenta que su anfitrión no tiene intenciones de dejarlo ir. Mientras explora el castillo buscando alguna forma de escapar, se encuentra con tres mujeres extrañísimas que intentan seducirlo para propósitos desconocidos, pero que generan en él una mezcla de deseo y

---

<sup>62</sup> Véase la Introducción (p IX) a *Dracula*, ed Nina Auerbach y David J. Skal.

repulsión. Después de muchas dificultades logra escapar y encuentra refugio en un convento transilvano.

La narración regresa al Reino Unido y pasa a enfocarse en Lucy, una joven aristócrata pretendida por tres hombres, el doctor Seward, su médico personal, Arthur Holmwood, un millonario londinense, y Quincey Morris, un tejano amigo de Arthur. Esta línea narrativa presenta una circunstancia no muy diferente de las novelas costumbristas de Jane Austen, que se vinculan con el proceso de maduración del sujeto burgués femenino en un contexto social adverso. Lucy tiene una relación muy cercana con la novia de Harker, Mina Murray, y ambas comparten el anhelo por casarse con sus respectivos prometidos. Lucy escoge a Arthur entre sus pretendientes y todo marcha bien hasta que ciertos eventos sobrenaturales comienzan a ocurrir con la llegada de un barco misterioso. Lucy desarrolla un trastorno de sonambulismo y su comportamiento se vuelve cada vez más inexplicable hasta que comienza a enfermar. La enfermedad de Lucy obliga a su doctor y pretendiente, John Seward, a recurrir a su mentor en medicina, el profesor Van Helsing, quien tras examinarla concluye que la enfermedad es el vampirismo. Lucy recibe varias transfusiones sanguíneas pero no mejora y muere después de batallar duramente. Sin embargo, al poco andar Van Helsing revela que la muerte de Lucy es solo parcial y que el vampirismo transformará su cuerpo en un muerto viviente, oxímoron utilizado para traducir el término inglés *undead*, que denota un estado diferente a la vida y la muerte, una extensión artificial de la vida del cuerpo debido a una causa maligna, como en este caso es el vampirismo. Finalmente se descubre que el origen del vampirismo de Lucy es el ataque sufrido a manos de Dracula, quien resulta ser un depredador con poderes sobrenaturales. El grupo de pretendientes da muerte a Lucy y luego se suman a Harker y Mina para contraatacar a Dracula, forzándolo a retornar a Transilvania. Tras una persecución a través de los Cárpatos, llegan al castillo y logran derrotar al malévolo Conde, aunque se ven forzados a pagarlo con la vida de Morris. Arthur hereda la fortuna de su padre y de la madre de Lucy y Jonathan se convierte en dueño de la firma de abogados.

La historia es contada a través de múltiples narradores homodiegéticos, mediante una focalización interna variable. La estructura narrativa es similar a las novelas epistolares pero Stoker amplía el formato, utilizando recursos como diarios de vida en los que sus personajes narran las extrañas experiencias que conforman la novela, además de los reportes sonoros grabados por el doctor Seward y recortes de prensa que dan cuenta de los fenómenos

sobrenaturales ocurridos tras la llegada del Conde al Reino Unido. Este modelo crea el efecto de una narración polifónica, que le permite profundizar en la configuración de una cierta subjetividad para algunos de sus personajes. De hecho, la narración de la experiencia subjetiva contrasta con la presentación de aquellos personajes que no escriben diarios, pues toda su existencia queda supeditada a la enunciación de los otros. Tanto Dracula como Morris son personajes delineados por las descripciones y opiniones de los personajes narradores, e incluso la voz de Dracula figura apenas como discurso indirecto, filtrado a través de la experiencia de Harker y Mina.

La fama de *Dracula*, su subsistencia a lo largo de los años y su interminable proceso de reciclaje cultural, se debe, indudablemente, a la influencia de las adaptaciones del texto, primero en Broadway y más tarde en Hollywood. Sin embargo, la novela (al igual que *Frankenstein*) profundiza en temas que siguen vigentes y que resultan atractivos para nuevos públicos, para quienes el vampiro es ya parte de su panteón cultural bajo la forma de un arquetipo. Royce MacGillwray, señala que ‘such a myth lives not merely because it has been skillfully marketed by entrepreneurs [primarily the movie industry] but because it expresses something that large numbers of readers feel to be true about their own lives’ (citado en Roth 411). Las tensiones que Stoker recoge a finales del siglo XIX ya estaban presentes en la novela sentimental del XVIII y son parte de un proceso de ajuste en el que la clase media debe asimilar los choques entre ideologías políticas y religiosas e incorporar y digerir estructuras de sentimiento que muy a menudo resultan contradictorias.

Como hemos visto en los capítulos previos, la predestinación calvinista suponía una carga emocional importante. El *ethos* de la transición entre Edad Media y Edad Moderna—marcado por el Renacimiento inglés—conllevaba una incertidumbre respecto del destino final del alma y del paso de la vida a la muerte. Siguiendo las ideas de Weber y Foucault la secularización del protestantismo hacia las ideologías del mercado supone una cierta liberación de estas inquietudes, y los procesos científicos en ciernes funcionan como una herramienta para buscar esas tan anheladas respuestas sobre la vida después de la vida. Sin embargo, las respuestas solo llegan de manera más o menos manifiesta en la literatura. La ciencia avanza lento y no alcanza para disipar por completo estas inquietudes, que se relacionan directamente con la configuración del cuerpo como entidad simbólica, con la

religión como patrón ordenador de la conducta, con la sexualidad y el matrimonio, en fin, con todas las esferas del comportamiento humano, individual y social.

Por supuesto que la manera en que estas dudas se manifiestan y las formas en que la literatura las recoge evolucionan junto a los medios de producción de dichas representaciones y esto obliga a los autores a buscar nuevas formas de escritura (o como Stoker, a reciclar las antiguas), incluso si los temas son más o menos los mismos. Stoker ensambla su novela nutriéndose de fuentes bien distintas: su conocimiento como abogado, que permea todo el texto y que era explícito en los manuscritos anteriores a la primera publicación de *Dracula* (que luego Stoker editó y simplificó), el teatro isabelino y especialmente Shakespeare, que ha estado muy presente en el desarrollo de la novela moderna en todas sus variantes, pero particularmente en el gótico.

La edición crítica de *Dracula* (1997) editada por Nina Auerbach y David Skal lista varios referentes para el desarrollo de la historia de Stoker. Por ejemplo, novelas como *Varney The Vampire*<sup>63</sup> (1847), *Carmilla* (1872) de Sheridan Lefanu y, por supuesto, *Frankenstein*. Además se menciona otras fuentes como *Transylvanian Superstitions* (1885) de Laszowska Gerard, que era una crónica respecto de la vida en Rumania, su historia, su gente y especialmente su paisaje, en conexión con las leyendas populares y el folklore local. Stoker combina todas estas fuentes para crear una mitología anacrónica que complementa con una regulación muy similar a la jerga legal<sup>64</sup>, pero que en vez de contener leyes presenta elementos que norman la biología y conducta de los vampiros. La tradición vampírica es muy anterior a la publicación de *Dracula*, sin embargo, varios de los elementos que se asocian con los vampiros son invención de Stoker y terminaron volviéndose canónicos y estableciendo una especie de biología vampírica, con leyes biológicas que determinan la subsistencia o muerte de los vampiros y normas que delimitan su comportamiento. Van Helsing utiliza, por ejemplo, ramilletes de ajo para combatir el vampirismo, cuestión que vincula una práctica chamánica y premoderna como el uso de plantas medicinales, con el problema de la infección y transmisión de enfermedades contagiosas como la sífilis. Por otro lado, se dice del vampiro que éste no puede entrar a una morada a la que no haya sido

---

<sup>63</sup> Se trata de una historia publicada en el formato de entregas periódicas de bajo costo o *penny dreadful*, y que apuntaba hacia lectores más populares (y que a su vez recibía influencia de la novela de John Polidori *The Vampyr* (1819).

<sup>64</sup> En 'The Gothic and the Law: Limits of the Permissible' *Gothic Pathologies*, David Punter sostiene que la novela gótica está obsesionada con la ley a partir del siglo XVIII.



invitado. Ambos ejemplos muestran que, aunque Stoker eliminó gran parte de la terminología legal de su primer manuscrito, subsiste la idea de regulaciones biológicas, físicas, sociales y morales que hacen eco de la práctica judicial.

La propuesta de Stoker, además de recoger tanto como sea posible del folklore vampírico y de la tradición gótica, intenta acercarse a un cierto realismo de presentación, al situar su narrativa solo en parte en los márgenes de la Europa moderna, Transilvania, y más bien llevarla al tiempo presente, en un ‘Londres, bullente de personas’ que, leído en el siglo XX o XXI parece antiguo, pero en cuyo contexto de recepción era actual y moderno y contrastaba sobremanera con los horrores premodernos que Stoker intentaba representar.

Las tensiones de *fin de siècle* que Stoker recoge en su novela se vinculan con el matrimonio, la movilidad social, la identidad de clase y el problema de la virginidad femenina, y son articulados desde la perspectiva de la sociedad victoriana que mostraba una curiosa apertura científica, a la vez que una estricta normatividad respecto de la cuestión sexual. Esto es, precisamente, lo que Foucault define como la hipótesis represiva<sup>65</sup>, una combinación de factores encontrados que suponen un silencio absoluto respecto del sexo más allá de los límites del dormitorio matrimonial, pero que al mismo tiempo generan un aparato científico, legal y religioso complejo, que busca explicitar la conducta sexual para normarla, curarla, confesarla y castigarla. Lo que hay detrás de este planteamiento, y ciertamente, detrás de *Dracula* y las novelas góticas es una sublimación de la sexualidad femenina reprimida por estructuras de sentimiento patriarcales. Lo que *Dracula* nos dice, como texto inmerso dentro de un contexto social, es que si sus temas son en gran medida los mismos de novelas anteriores y éstos tienen una repercusión importante a lo largo de un siglo de historia, significa que cuestiones tan fundamentales como el deseo sexual femenino y su expresión siguen sin resolverse de manera satisfactoria. De hecho, hacia mediados del siglo XIX, el orgasmo femenino era considerado un mito<sup>66</sup>. Esta carencia de satisfacción se ve directamente reflejada en las representaciones del cuerpo presentes en *Dracula*, novela que surge en un contexto en que las mujeres se alzan como principal público lector, escriben novelas góticas y se organizan en movimientos feministas. En otras palabras, gran parte del público que consume este tipo de novelas son mujeres, quienes ven en el cuerpo femenino

---

<sup>65</sup> CFR Foucault, Michel *History of Sexuality* Vol. I, pp.17-49.

<sup>66</sup> CFR Bauer, Heike ‘Literary Sexualities’ *The Body in Literature* p. 104.

de la novela gótica el principal campo de batalla en el que colisionan las estructuras de sentimiento que las oprimen y que las liberan.

## **El cuerpo productivo**

Como hemos dicho en el primer capítulo, la novela moderna se define, entre otras cosas, por presentar una narrativa que intenta ser realista. Citamos a *Robinson Crusoe* como ejemplo paradigmático de una construcción verosímil, que parte desde la experiencia de un narrador homodiegético cuya aventura está determinada, en primer término, por un viaje de exploración y conquista, y en segundo, por su interacción con el medio. Robinson se define como personaje a través de su relación con el paisaje, configurándose como una sinécdoque del Imperio Británico, inventariando una isla y tomando posesión del territorio.

*Robinson Crusoe* presenta una conjunción entre la metáfora del cuerpo productivo y una aproximación realista que otorga una cierta profundidad en la construcción de una subjetividad para el personaje. Es decir, la novela moderna combina la experiencia individual, el vínculo con el medio y la construcción de una dimensión interna que permite al sujeto burgués lector verse reflejado en el sujeto burgués personaje. Este vínculo estará presente a lo largo del desarrollo de la novela como género; en la producción literaria del siglo XVIII y XIX y, ciertamente, todavía en novelas como *Dracula*.

El cuerpo más inmediato en la narración de *Dracula* es el de Jonathan Harker. Jonathan corresponde al sujeto burgués por excelencia y no se diferencia demasiado de sus predecesores, siendo ésta la razón por la que mencionamos a *Robinson Crusoe* como referencia. Jonathan es un hombre joven, trabaja como empleado en una firma de abogados dedicada al corretaje de propiedades y tiene una novia de clase media que trabaja como maestra de escuela. Esta disposición inicial hará que Jonathan tome el camino del progreso material y persiga la explotación personal que hemos visto ya en varias de novelas en relación a los personajes masculinos. El cuerpo de Jonathan emprende un viaje de colonización hacia las desconocidas tierras de Rumania, que representan un paisaje ubicado más allá de los márgenes de la Europa moderna y que, según las reflexiones de Stoker, se muestra como propicio para la ocurrencia de situaciones sobrenaturales. Jonathan viaja por negocios, pero sin dejar de ser un turista británico que se encuentra por primera vez con la otredad de la

Europa católica y premoderna que rodea a la bullente y tecnológica modernidad protestante de Inglaterra o Alemania. El personaje experimenta el cruce cultural mediante su cuerpo: sus primeras reflexiones se relacionan todas con la comida que consume en su viaje. Stoker juega con el realismo introduciendo un elemento perfectamente plausible y lógico. Jonathan tiene una necesidad enorme por dejar un registro de su experiencia y anota todo lo que ve, los nombres de los lugares, las características de su comida y la forma en como interactúa con personajes que parecen vivir aún en la Edad Media. De hecho se siente sorprendido e incómodo frente a las reacciones de ferviente catolicismo de los habitantes de Transilvania. En este sentido, el cuerpo de Jonathan funciona como un locus, es una extensión del Imperio Británico que se interna en territorios salvajes. Su viaje puede leerse bajo una mirada crítica del neocolonialismo. Pero también es un viaje al pasado, a la Europa medieval en cuyos parajes es difícil distinguir entre realidad y ficción.

El viaje inicial de Jonathan contrasta poderosamente con su retorno a Transilvania hacia el final de la novela, cuando el grupo ha decidido dar caza y matar a Dracula. El segundo viaje lo hacen mayoritariamente en tren, revisan los horarios de salida, conocen las rutas, se hospedan en hoteles, compran caballos y hasta una carroza, arriendan un barco y llegan al castillo de Dracula sin mayores dificultades. El poder económico y tecnológico de la Europa moderna se impone sobre la precariedad y superstición de su hermana católica, anticuada y marginal.

El cuerpo productivo de Harker se enfrenta a la obsesión de Dracula por mantenerlo cautivo, cuestión que funciona como una metáfora de la dificultad de la clase media por establecerse como ente productivo cuando es limitada y restringida por las aspiraciones de la decadente aristocracia<sup>67</sup>. El cuerpo productivo responde a un deseo económico, esto es, busca preservarse como registro biológico en una sociedad altamente competitiva. Por su parte, el cuerpo decadente y casi momificado del aristócrata extranjero responde a un deseo retrógrado e intenta sobrevivir como referente económico en una época en la que pierde terreno debido al avance de la clase media. En teoría, el derecho heredado (cuyo origen es católico) se seculariza y da paso a una ética de la meritocracia. Jonathan representa el esfuerzo de la clase

---

<sup>67</sup>CFR Hogle, Jerrold E. *Cambridge Companion to Gothic Fiction* 'Introduction: the Gothic in western culture' p.3.

media, llevando su cuerpo a los márgenes de Europa con tal de ofrecer un servicio adecuado a las necesidades de su cliente y, con esto, asegurar su futuro como empelado de la firma.

Dracula no dejará ir a Jonathan así de fácil y lo mantiene atrapado en su castillo sin que exista una razón explícita para dar cuenta de tal conducta. El Conde le exige permanecer al menos un mes en el castillo como parte del protocolo de la venta de propiedades. Jamás da una razón viable, salvo que quiere retenerlo para conocer más de Inglaterra, pese a que el Conde se ha instruido ampliamente en diversos tópicos locales gracias a sus lecturas. Quizás lo más parecido a una justificación viene de la mano de las vampiresas que habitan el castillo y a quienes Dracula promete el cuerpo de Jonathan una vez que no lo necesite. La situación completa podría resumirse como el deseo de crecimiento del sujeto burgués versus el deseo de permanencia del sujeto aristocrático, una oposición binaria entre un orden antiguo y decadente que basa su poder en la tradición y el control de las tierras, y un orden nuevo, basado en la producción material y en la ambición por alcanzar un estatus social mayor. En términos freudianos no es otra cosa que una lucha entre dos entes deseantes, uno que desea preservar sus privilegios y otro que desea obtenerlos. El aristócrata y el sujeto burgués se hallan inmersos en la triangulación edípica, en donde el objeto/madre es reemplazado por un objeto/dinero, cuya obtención supone la validación del sujeto burgués en tanto ente productivo.

En este punto se intersecta el problema de la tradición con el problema del placer. Hemos dicho que la tradición aristocrática es una fuerza que se opone al progreso del sujeto burgués, pero éste además debe enfrentar otra fuerza que lo arrastra hacia la falla en sus pretensiones: el placer. Foucault plantea en *History of Sexuality* que en la visión puritana dominante en el siglo XIX no es el sexo lo que resulta problemático sino el placer asociado<sup>68</sup>. La búsqueda del placer en esta época es, según Foucault, una carga que limita la capacidad productiva de la clase media. De ahí se desprende que aquella estructura de sentimiento, a medio camino entre el puritanismo y el capitalismo tenga una postura tan beligerante y restrictiva respecto del placer. Jonathan, como sinécdoque de la clase media, debe enfrentarse a la disyuntiva de ceder frente al placer ofrecido por las vampiresas o sobreponerse a la tentación carnal e intentar regresar a la civilización, al lugar del sentido.

---

<sup>68</sup> CFR *History of Sexuality*, Vol. 1, Part 1 ‘We “Other Victorians”’ p.3.

Los cuerpos de estas mujeres causan en Jonathan una reacción contradictoria. Les teme y las rechaza pero al mismo tiempo las desea:

I lay quiet, looking out under my eyelashes in an agony of delightful anticipation. The fair girl advanced and bent over me till I could feel the movement of her breath upon me. Sweet it was in one sense, honey-sweet, and sent the same tingling through the nerves as her voice, but with a bitter underlying the sweet, a bitter offensiveness, as one smells in blood. (42)

La expresión de la sexualidad reprimida de Jonathan lo vuelve una sinécdoque no solo de la clase media, sino de la sociedad victoriana en general. En el ataque de las vampiresas, Jonathan se deja manejar por las tres mujeres, pero siempre espiando por entre los espacios de sus pestañas, con los párpados a medio cerrar, haciendo como que no ve, pero viendo. Habrá besos para todas, dice una de las vampiresas, en donde 'Besos' aparece como un eufemismo conciliador del pudor victoriano. Jonathan las rechaza pero no puede liberarse de ellas, literal y metafóricamente. El aliento dulce seduce sus sentidos, al tiempo que el aroma amargo de la sangre lo repele y sumerge en abyección a las vampiresas, tal como es descrito por Kristeva:

Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking its "own and clean self." The abjection of those flows from within suddenly become the sole 'object' of sexual desire—a true "ab-ject" where man, frightened, crosses over the horrors of maternal bowels and, in an immersion that enables him to avoid coming face to face with an other, spares himself-the risk of castration. But at the same time that immersion gives him the full power of possessing, if not being, the bad object that inhabits the maternal body. (Kristeva 53)

El deseo sexual choca violentamente contra el deseo material. La producción económica, esto es, la venta de las propiedades, se ve amenazada por la invasión de las necesidades sexuales del sujeto burgués, repentinamente atacado por una fuerza sexual mayor, femenina, extranjera y animal:

I was afraid to raise my eyelids, but looked out and saw perfectly under the lashes. The girl went on her knees, and bent over me, simply gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped the white sharp teeth. Lower and lower went her head as the lips went below the range of my mouth and chin and seemed about to fasten on my throat. Then she paused, and I could hear the churning sound of her tongue as it licked her teeth and lips, and could feel the hot breath on my neck. Then the skin of my throat began to tingle as one's flesh does when the hand that is to tickle it approaches nearer—nearer. I could feel the soft, shivering touch of the lips on the super-sensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited—waited with beating heart. (43)

La descripción es la de un animal que se apresta a devorar a su presa. En términos freudianos, ese miedo a ser devorado es una introyección del pecho materno, una abyección diría Kristeva, relacionada con un temor prelingüístico a la castración, lo que llevado al contexto de producción de la novela y a la discusión respecto del sujeto burgués, no es otra cosa que un miedo irracional a que el placer que ofrecen las mujeres demonio impida a Jonathan cumplir con su objetivo y, por extensión, alcanzar el estatus social y económico que desea.

Jonathan ha visto varios elementos sobrenaturales en su estadía e incluso si no entiende del todo la naturaleza de estas mujeres sabe que corre peligro y que algo fuera de lo común puede ocurrirle. Pero debe recordarse que fue el mismo quién, desobedeciendo al conde, fue a escudriñar los rincones del castillo, que obedece a las descripciones del paisaje gótico, siendo una construcción añosa y en ruinas. Aun así, Jonathan se recuesta a dormir en esa habitación extraña a la que ha ingresado sin autorización. Una vez que es 'atacado' por las vampiresas no hace el más mínimo ademán de irse ni intenta luchar contra ellas, más bien 'cierra sus ojos en un lánguido éxtasis'. La palabra 'ecstasy' tiene una doble significación, por un lado implica un placer intenso y por otro refiere a una experiencia mística, lo que

forma una polisemia que potencia la ambigüedad en la descripción de la experiencia de Harker.

Stoker define una relación clara entre sus vampiros y el satanismo, como herederos y estudiantes de una tradición satánica, utilizando descripciones de Dracula que a menudo son inversiones mesiánicas, como si el Conde, además de vampiro, fuese una especie de anticristo, cuestión que transforma el ataque de las vampiresas en un acto ritual, o un ‘defilement of the sacred’ en palabras de Kristeva, que implica utilizar el cuerpo masculino como fuente de alimentación para las mujeres. Esto implica una inversión de roles respecto del evidente tono sexual de la escena. La vampiresa aparece como una representación de la sexualidad femenina sacada del confinamiento del dormitorio matrimonial, explicitada, mostrada bajo la luz de la luna y transformada en monstruosa, *unheimlich*, defamiliarizada y abyecta. Jonathan languidece ante el asedio de las vampiresas pero se encuentra poseído por su propio cuerpo deseante: ‘I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips’ (42). La representación corpórea está unida a la representación de estados mentales, mostrando en este extracto que el sujeto burgués *es* su cuerpo.

El acto sexual queda omitido de la descripción vampírica por razones que serían más o menos obvias en el contexto de producción victoriano. La novela hubiese sido declarada inmoral y pornográfica y víctima de censura. Por lo tanto Stoker utiliza la oralidad de los besos como un sustituto metonímico que, aun estando dentro de los márgenes de lo aceptable, evoca de todas maneras el encuentro sexual entre Harker y las vampiresas. El acto es finalmente interrumpido por la jerarquía masculina del propio Conde, quien exclama en propiedad ‘This man belongs to me!’, una afirmación impregnada de ambigüedad y homoerotismo, cuyo significado, al menos en la edición de 1897, jamás queda claro ni es elaborado mayormente, situación ciertamente predecible considerando que la novela es contemporánea al juicio llevado contra Oscar Wilde por sodomía. En relación a la sodomía latente en las palabras del Conde, Kristeva señala que la suciedad es un margen, y que permite

establecer los límites de lo aceptable, el área donde florece el sujeto. Más allá de ese límite se encuentra la abyección que, en la sociedad victoriana incluía la homosexualidad.<sup>69</sup>

Jonathan Harker termina siendo un sujeto burgués atrapado en un paisaje premoderno. El desenlace de su primera travesía a Transilvania refleja el estancamiento de la clase media y su encierro cuando se enfrenta a poderes económicos superiores. Pero como buen ciudadano del Imperio Británico, Harker se las arregla finalmente para escapar, y aunque queda en un estado catatónico y precario, logra salir con vida del temido castillo, para terminar siendo asistido por monjas en un convento.

Stoker elabora rituales que remiten al exorcismo como manera de destruir al vampiro, lo que implica que las herramientas necesarias para combatir el mal se encuentran en una órbita católica. Pero lo cierto es que los referentes católicos, como las monjas del convento, más bien conviven con el mal pero no llegan a enfrentarlo y menos a derrotarlo. Será la fuerza tecnológica y económica de un grupo de notables protestantes el elemento que logre acabar con el vampiro. En el retorno a Transilvania, esta vez para enfrentar a Dracula, Harker ya no viene como el empleado de la firma, sino como el dueño. Mr. Hawkins, su antiguo jefe, lo ha adoptado de una manera un tanto singular como hijo putativo y le ha heredado todas sus posesiones materiales y su dinero. Por lo tanto el que regresa a Transilvania ya no es el sujeto burgués que lucha por establecerse, sino un hombre nuevo, un sujeto de una clase alta nacida de la burguesía y del progreso material y no heredera de títulos nobiliarios. El poder monetario del cuerpo productivo es funcional a su propia capacidad y no un vestigio de otras épocas como el Conde. El sujeto burgués ha triunfado sobre el noble decadente, sobre su cuerpo deseante (en un giro claramente puritano), sobre su enfermedad, sus limitaciones físicas, sus problemas mentales y su precariedad económica inicial.

---

<sup>69</sup> Christopher Craft discute esta ambivalencia en la relación entre Harker y el Conde y la define como un deseo no concretado de fusionarse con otro hombre, que funciona como un desplazamiento heterosexual. El argumento de fondo en el análisis de Craft es que *Dracula* presenta una inversión sexual en la figura de Harker, cuya expresión de la sexualidad en su estadía en Transilvania es pasiva, femenina y contiene un deseo masculino de ser penetrado. CFR 'Gender and Inversion in *Dracula*', en *Dracula* pp444-447. Esta lectura desde el psicoanálisis pudiese parecer un tanto forzada, pero tiene eco en la tradición puritana, que muestra al padre de familia, al mismo tiempo como un elemento masculino en relación a la familia pero como uno femenino en su vínculo con Cristo. CFR Hugues, Ann 'Puritanism and Gender' en *Cambridge Companion to Puritanism* pp.303-304.



## **La sangre es la vida; es la infección.**

La adaptación al cine de Francis Ford Coppola (1992) contiene varias escenas añadidas a la narrativa y éstas implican una reinterpretación del texto original un siglo después de su publicación. Una que resulta particularmente interesante para nuestra discusión sobre la obra muestra a Van Helsing (Anthony Hopkins) dando una clase en alguna universidad, en la que habla del vínculo de la sangre con la sociedad victoriana. El parlamento dice:

The vampire bat must consume ten times its own weight in fresh blood each day, or its own blood cells will die. Cute little vermin, ja? Blood, and the diseases of the blood such as syphilis, will concern us here. The very name "venereal diseases", the "diseases of Venus", imputes to them divine origin. They are involved in that sex problem about which the ethics and ideals of Christian civilization are concerned. In fact, civilization and *syphilization* have advanced together. (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola 00:56:04)

El propósito de traer a colación esta adición y libertad creativa de Ford Coppola, es ejemplificar la idea de la relación entre sangre y enfermedad a la luz de las epidemias de sífilis que afectaron al Reino Unido en la segunda mitad del siglo XIX. La comparación que realiza Van Helsing es significativa y abre a *Dracula*, la novela, hacia una lectura alegórica de la epidemia. La sangre es la vida, exclama Renfield desde el manicomio donde se encuentra recluido y hace referencia a la necesidad de los vampiros por consumirla. El vampirismo funciona como una enfermedad que es transmitida a través de la sangre, particularmente mediante la mordedura en el cuello, que Stoker identifica con el murciélago (en particular, el vampiro de la pampa sudamericana que, según Quincey Morris puede vaciar a un caballo adulto en apenas una noche) y que es concordante con la imagen discutida en la sección anterior, respecto de la naturaleza animal del vampiro.

Para los humanos, la sangre representa varios problemas y contiene simbolismos de diversa índole. La referencia bíblica a la sangre de Cristo permea toda la novela y repercute en la inversión mesiánica con que Stoker unge al Conde. Dracula aprende de Satán (En Scholomance) las artes oscuras que le permiten subsistir utilizando la sangre de otros seres

vivos, y por esto sigue una línea que casi parodia las convenciones cristianas respecto de su rito central, la Eucaristía. El cuerpo vampírico es una inversión del cuerpo glorioso de la tradición cristiana y lejos de dar vida, la quita y la consume.

Tanto la Eucaristía como el rito vampírico implican la aceptación del cuerpo como símbolo de la unión, estableciendo un paralelo que viene a reforzar la demonización de todo aquello que el vampiro representa. Esto ocurre especialmente en relación al deseo sexual femenino, que implica un rol pasivo y receptivo en términos tradicionales. Aceptar el cuerpo, no de Cristo sino de Dracula, implica una transformación, un *defilement* como lo define Kristeva, que ensucia y vilifica al cuerpo.

Siguiendo la idea de la lectura alegórica, esta aceptación de la mancha, de la suciedad, y su posterior infección, funciona como representación de la epidemia de sífilis. El cuerpo se vuelve infeccioso a causa de la conducta sexual licenciosa, que en la sociedad victoriana es predominantemente asociada con el cuerpo femenino y la prostitución<sup>70</sup>. Si el cuerpo femenino es el foco de la infección y la suciedad, representará entonces el margen para el cuerpo masculino, que se verá envuelto y definido por su contraste con la monstruosidad de lo femenino. El cuerpo de la mujer victoriana es, por excelencia, una categoría de lo *unheimlich*, un territorio que debía permanecer oculto en la intimidad doméstica puritana pero que salió a la luz debido a la misma secularización que transformó al puritanismo en el sustento formal del capitalismo. Esto genera un desplazamiento desde la metáfora del cuerpo inmaculado hacia un cuerpo productivo que, en el caso de la mujer puede adoptar en primera instancia las formas arquetípicas de la puta y la madre, pero que ya a finales del siglo XIX comienza a configurarse bajo la metáfora del cuerpo productivo de la mujer trabajadora.

El binarismo dentro/fuera que se genera en el concepto freudiano de *unheimlich* es primero una determinación espacial, opera sobre el paisaje y su representación mental (y por extensión, literaria) delimitando dos lugares que se implican mutuamente y que se definen por oposición. La casa es el locus de protección de los peligros externos pero a la vez actúa como cárcel. La ciudad es el locus de sentido y se opone al paisaje natural, que representa la pérdida del orden y de la civilización y remite a un tiempo anterior, a una noche de barbarie

---

<sup>70</sup> Un ejemplo de esto puede verse en *The Other Victorians* (1964), en donde Steven Marcus explora varias fuentes vinculadas al sexo y a la pornografía. Marcus cita al Doctor Acton, quien fue el principal impulsor de leyes que buscaban regular la prostitución en la época victoriana. Acton señala que varios colegas médicos eran de la idea que las prostitutas no debían ser tratadas por la sífilis ya que ésta era un castigo de Dios a causa de su vida pernicioso.

carente de los valores sociales. En esa dimensión peligrosa se ubican los animales, las brujas y los entes sobrenaturales. La ciudad es el muro que los mantiene a raya, a la vez que determina y condiciona al humano como ser pensante y a su sociedad como un sistema organizado. Sin embargo, existe aun otra dimensión que se nutre de la dicotomía dentro/fuera y que se vuelve manifiesta en la época victoriana gracias al avance de la ciencia, esto es, un binarismo dentro/fuera aplicado al propio cuerpo. Así se estableció un territorio interno (susceptible de corrupción y enfermedad) y uno externo, la apariencia, que los victorianos creían se podía leer a través de la frenología (una derivación de la fisiognomía medieval). El interior del cuerpo se vuelve un sitio de escrutinio y observación, de análisis científico. La ciencia lo desacraliza y transforma en un texto legible y en un ente cultural ya no restringido a la religión sino abierto al conocimiento científico.

Tomando en consideración la hipótesis represiva de Foucault y la tesis de Weber respecto de la secularización del puritanismo hacia el capitalismo, es posible afirmar que, del mismo modo, el psicoanálisis funciona como un proceso de confesión secularizado, cuestión que es concordante con la contradicción que discute Foucault de prohibir y mostrar como rasgo característico de la época victoriana. Lo particular de esto es que el psicoanálisis no es una influencia para *Dracula*, sino más bien tiene un desarrollo paralelo. Tanto la obra de Freud como la de Stoker utilizan para sus representaciones el modelo del estudio de caso y ambas se nutren de la tradición de historias populares de espanto. Freud, de hecho, desarrolló su concepto de *unheimlich* basándose en el estudio de estas historias<sup>71</sup>. Es decir, tanto en Freud como en Stoker puede apreciarse una necesidad de analizar el cuerpo y la mente como una inquietud científica del siglo XIX que decanta hacia la narrativa del horror, convergiendo en una explicitación de las dimensiones del cuerpo y de la mente, que suelen permanecer ocultas, protegidas y secretas.

Si el cuerpo es un texto que puede leerse, sus palabras están hechas de síntomas, que en los términos de Kristeva obedecen a una realidad prelingüística, semiótica, que recibe un significado que no es expresado mediante el lenguaje.

On such limits and at the limit one could say that there is no unconscious, which is elaborated when representations and affects (whether or not tied to representations)

---

<sup>71</sup> Véase Freud *The Uncanny* pp.135-151.

shape a logic. Here, on the contrary, consciousness has not assumed its rights and transformed into signifiers those fluid demarcations of yet unstable territories where an "I" that is taking shape is ceaselessly straying. We are no longer within the sphere of the unconscious but at the limit of primal repression that, nevertheless, has discovered an intrinsically corporeal and already signifying brand, symptom, and sign: repugnance, disgust, abjection. (11)

En términos de significado, la sangre opera en el nivel semiótico, actuando como un elemento interno que se lee como abyección. Kristeva va más allá y lo define como sangre menstrual, la abyección femenina contenida en el cuerpo materno. La sangre, por lo tanto, es el horror interior del que habla Kristeva y es aquello que debió mantenerse dentro pero que ha salido a la luz: la infección, la corrupción del cuerpo, la enfermedad.

En *Dracula* la sangre actúa como agente de intercambio, es un elemento económico que determina la compra de vida por parte del vampiro y la adquisición de libertad sexual por parte de la mujer. Libertad sexual que bajo la lectura alegórica de Van Helsing es una enfermedad, una corrupción literal de la sociedad (sífilis) pero también metafórica, que evidencia la fragilidad del orden simbólico en el Imperio Británico y que está encarnada en la figura del Conde:

This erotic cult of the abject makes one think of a perversion [...] For even if our borderlander is, like any speaking being, subject to castration to the extent that he must deal with the symbolic, he in fact runs a far greater risk than others do. It is not a part of himself, vital though it may be, that he is threatened with losing, but his whole life. To preserve himself from severance, he is ready for more—flow, discharge, hemorrhage. All mortal. Freud had, in enigmatic fashion, noted in connection with melancholy: "wound," "internal hemorrhage," "a hole in the psyche."

The erotization of abjection, and perhaps any abjection to the extent that it is already eroticized, is an attempt at stopping the hemorrhage: a threshold before death, a halt or a respite? (Kristeva 55)

Un agujero en la psiquis, una herida, una hemorragia interna, todos elementos que de alguna manera definen al personaje del Conde. El culto de lo abyecto que menciona Kristeva se vincula con la erotización del elemento que origina la suciedad, en este caso el cuerpo del vampiro, como una forma desesperada de preservar el orden simbólico amenazado por la liberación del cuerpo de la mujer. Esta fragilidad evidencia una tensión importante en el fin de siglo, que tiene como manifestaciones sociales la potenciación de los movimientos feministas y sufragistas y que causan un choque con las estructuras de sentimiento residuales. Stoker es consciente de dichas tensiones y las representa en una oposición binaria entre dos figuras arquetípicas: la virgen y la puta.

### **El cuerpo femenino**

Como una imposición, el arquetipo de la virgen determina la conducta de la mujer, establece un ideal a seguir, norma el uso de su cuerpo y condiciona las representaciones literarias que se hacen de él. Este arquetipo es de origen cristiano y se vincula con el cuerpo de la Virgen. Hemos visto que junto a la novela aparece en la literatura un tipo de personaje que refleja las características de la clase media, a quien hemos denominado sujeto burgués y hemos dicho también, que el sujeto burgués puede ser masculino o femenino. Bajo el advenimiento del capitalismo, el cuerpo del sujeto burgués absorbe la metáfora del cuerpo productivo, esto es, un sentido de la explotación física con fines materiales. En el caso de la mujer, esta explotación física obedece a los arquetipos de la virgen y la puta, que en la novela del siglo XVIII se vinculan con la capacidad de administrar la virginidad como activo y utilizarla como moneda de cambio para obtener la movilidad social. Por supuesto que esta división binaria entre un rol aceptable y uno abyecto está mediada por imposiciones de corte patriarcal que son herederas de la tradición cristiana y que en ésta toman la forma de María y de María Magdalena, polarizando las opciones disponibles para el sujeto burgués femenino.

La literatura de los siglos XVIII y XIX muestra decenas de personajes femeninos que adhieren a uno de estos dos extremos y el gótico, como derivación de la novela sentimental sigue esta misma tónica. Pero ya en las novelas de las Brontë, pese a que imitan a Austen en su giro al pasado, es posible observar el surgimiento de una variante que rompe la polarización y que recoge las estructuras de sentimiento que se vinculan a pensamientos

feministas y liberadores. Novelas como *Pamela* y *Jane Eyre* tratan, más o menos, los mismos temas, sin embargo, mientras Pamela es una empleada que tiene la suerte de ser muy bonita, Jane es una mujer que ha pasado gran parte de su vida estudiando, puede hablar francés y posee diversos conocimientos que le permiten desempeñarse como maestra. La posición de una y otra en sus respectivas mansiones es diferente. Este punto intermedio refleja los cambios ocurridos con el crecimiento de la clase media y la aparición de la mujer trabajadora, que puede ocupar posiciones que antes no existían o estaban reservadas para hombres, instalando de paso una versión femenina del cuerpo productivo burgués que ya no obedece a los modelos de la Virgen, ni la madre, ni la puta.

En *Dracula* se advierte la presencia de los arquetipos antes mencionados, además de la mujer burguesa trabajadora, pero también se delinea otro, que no tiene una presencia literal y que más bien es proyectado en el arquetipo de la puta a través de la configuración de una especie de caricatura que es la mujer vampiro. Este tipo de personaje es conocido en la época victoriana como la ‘mujer nueva’<sup>72</sup> y Stoker la menciona en directa oposición a Mina, lo que lleva a pensar en una evolución de los arquetipos tradicionales hacia un binarismo nuevo, que sigue estando marcado por el cuerpo y su normatividad pero que obedece a las tensiones propias del fin de una era en la que las mujeres luchaban por abrir nuevos espacios libertarios.

En el caso de los arquetipos originales, es posible encontrar sus rastros en la caracterización de los personajes femeninos principales, Mina Murray y Lucy Westenra. Ambas comienzan la historia como ecos del arquetipo de la virgen. Mina está comprometida con Jonathan y vive una vida austera, enfocada en el trabajo y en ayudar a su futuro marido. Lucy vive una existencia aristocrática, rodeada de pretendientes pero intentando mantener el decoro y la corrección, y termina escogiendo solo a uno de ellos. Este comienzo ideal de ambos personajes actúa como un contraste de las vampiresas que Jonathan encuentra en el castillo de Dracula, mujeres perdidas en la maldición del vampirismo y que solo podrán encontrar el alivio de la libertad cuando Van Helsing las ejecute. En este ritual propuesto por Stoker aun sobrevive la creencia medieval de que el dolor físico puede actuar como purificador del alma.

El conflicto se desata cuando el Conde viaja hasta Inglaterra para hacer uso de las propiedades que ha adquirido a través de Renfield y Harker. La llegada de Dracula terminará

---

<sup>72</sup> Véase Auerbach y Skal *Dracula* prefacio p. XI y Roth ‘Suddenly Sexual Women in *Dracula*’ p. 412

por sellar el destino de Lucy, quien es mordida por el Conde y recibe la infección del vampirismo. Una explicación posible al problema de Lucy es que incluso antes de la llegada de Dracula sufre de sonambulismo, fenómeno que en la época victoriana se asociaba a cuestiones sobrenaturales y que caía dentro de la categoría de manifestaciones tan variopintas como la telepatía, la telekinesis y el espiritismo. La condición de Lucy la volvería susceptible de ser manipulada por el Conde, quien posee la capacidad de conectarse de maneras extrasensoriales con sus víctimas. Nada más se dice respecto de alguna predisposición de Lucy a ser poseída por Dracula, sin embargo, es posible interpretar el sonambulismo como una manifestación de un deseo reprimido, de acuerdo a lo planteado por Kristeva:

The theory of the unconscious, as is well known, presupposes a repression of contents (affects and presentations) that, thereby, do not have access to consciousness but effect within the subject modifications, either of speech (parapraxes, etc.), or of the body (symptoms), or both (hallucinations, etc.) (Kristeva 7)

Debido a la mordedura, Lucy comienza a mutar y a transformarse en vampiresa. Su problema es tratado por Van Helsing desde una perspectiva médica. El tratamiento empleado es la transfusión de sangre, cuestión que supone un vínculo particular entre los donantes y el cuerpo de Lucy y que Van Helsing hace notar al doctor Seward. En términos prácticos, se trata de una invasión física de fluidos corporales en el cuerpo virginal. Van Helsing, Seward y Arthur penetran su cuerpo mediante la sangre pero Lucy, debido al vampirismo que la afecta, se vuelve insaciable. La connotación sexual de este consumo de fluidos es evidente<sup>73</sup>. El cuerpo de la joven se transforma en un cuerpo deseante, que necesita de la vitalidad de otros para sobrevivir. Cuando Van Helsing comprende que la afección de Lucy no es una simple enfermedad, recurre a una solución ritual basada en una superstición creada por Stoker: cubrir a Lucy y su habitación con ajo. Frente a aquella enfermedad que afecta al cuerpo y a la mente y que transforma a la joven en una bestia, en un ente fuera de los márgenes de la civilización y la modernidad, se emplea un remedio ritual, chamánico, premoderno y natural.

---

<sup>73</sup> CFR Roth, Phyllis A. 'Suddenly Sexual Women in *Dracula*' en *Dracula* p. 415.

La transformación de Lucy implica un cambio en las reglas del juego. Su cuerpo de vampiresa se libera de las imposiciones que recaen sobre él y adquiere una superioridad animal respecto del cuerpo mortal. Lo que Stoker nos dice es que el cambio implica transar la superioridad moral de la mujer virginal por la superioridad física de la mujer animal.

The abject confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of animal. Thus, by way of abjection, primitive societies have marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder. (Kristeva 12)

Si Lucy, como un insaciable cuerpo deseante representa el deseo sexual femenino, se implica que tal deseo posee una inferioridad moral marcada en comparación a su estado anterior y esto causa que se defamiliarice y que los otros personajes se refieran a ella como ‘la cosa que una vez fue Lucy’, es decir, se rechaza que la entidad vampírica siga siendo la muchacha virginal que ellos conocen y se asume que su existencia como *undead* está ligada a una nueva identidad. Esto se puede denominar, en términos de Kristeva, como una dialéctica de la negatividad. Se asume que la nueva identidad de Lucy es falsa, se la clasifica luego como un objeto falso y se la termina por volver completamente abyecta, pues por fuera sigue siendo Lucy y los personajes están conscientes de aquello: It is her body, and yet not it. But wait a while, and you all see her as she was, and is. (190)

‘La cosa que una vez fue Lucy’ se ubica en el entre medio, en la ambigüedad, y por tanto, en la abyección.

In that compelling, raw, insolent thing in the morgue's full sunlight, in that thing that no longer matches and therefore no longer signifies anything, I behold the breaking down of a world that has erased its borders: fainting away. The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. (Kristeva 4)



La cita de Kristeva resuena en la descripción de Lucy una vez que el proceso de transformación ha terminado. Seward se refiere a ella como ‘la cosa en el ataúd’ (192) y la idea de la muerte infectando la vida que la teórica utiliza para describir el cadáver no está demasiado lejos de lo que hemos discutido respecto del vampiro y la enfermedad. La noción del cuerpo fuera de la religión y de la ciencia que menciona Kristeva, es casi idéntica a la respuesta de Arthur cuando Van Helsing le pide que lo acompañe al cementerio donde yace el cuerpo de su prometida muerta:

Dr. Van Helsing, I don't quite like to 'buy a pig in a poke,' as they say in Scotland, and if it be anything in which my honour as a gentleman or my faith as a Christian is concerned, I cannot make such a promise. If you can assure me that what you intend does not violate either of these two, then I give my consent at once. (182)

Sin embargo, cuando Van Helsing explica el método que usará para ‘curar’ a Lucy, Arthur rechaza su propuesta por tratarse de una desacralización. La eliminación de la identidad de Lucy para transformarse en ‘la cosa’ que ha tomado su forma, permite apreciar que detrás de las concepciones del cuerpo de Van Helsing está el dualismo cartesiano, esto es, el cuerpo concebido como una realidad diferente a la realidad del alma aunque ligados de alguna manera, y la noción del cuerpo mecánico, también de Descartes, que es la base de una apreciación científica y moderna de la biología humana.<sup>74</sup> Pero también encontramos en Van Helsing los rituales de sanación que Stoker ubica entre las supersticiones premodernas y una conducta que sitúa al doctor como símbolo de una tradición moral. En otras palabras, en Van Helsing confluyen las ideologías predominantes en el siglo XIX, enmarcadas dentro de un personaje que fue originalmente concebido como tres y que luego Stoker fusiona en esta extraña mezcla que actúa como médico, sacerdote, juez, verdugo y chamán.

Si Van Helsing representa el orden simbólico y Lucy el quiebre de ese orden, las acciones de la nueva vampiresa deben enfocarse hacia un elemento central en la configuración de tal orden. Stoker plantea a la mujer vampiro como una deformación de la

---

<sup>74</sup> Hillman lo plantea en términos de una secularización del binarismo cuerpo/alma del que se desprende el dualismo cartesiano y que se relaciona con su principio mecanicista. ‘Staging Early Medieval Embodiment’ en *The Body in Literature* p. 47.

madre, quien juega con los niños pero también los muere, castiga y devora. Lucy ha experimentado un desplazamiento desde una primera etapa en la que obedece al arquetipo de la virgen hacia una segunda en la que se convierte en la puta mediante su cuerpo deseante de sangre. Pero además se transforma en una interpretación y reformulación de Lilith, como el personaje que representa, por excelencia, la deformación del rol de esposa y madre en la tradición judeocristiana.

La primera imagen de esta deformación la experimenta Jonathan cuando está preso en el castillo de Dracula y ve que el Conde lanza un saco con algo vivo dentro para el deleite de las vampiresas. Poco después aparece una madre desesperada exigiendo al Conde que le devuelva a su hijo, pero éste ordena a los lobos que la asesinen. La segunda imagen corresponde a Lucy, quien una vez muerta sale de su tumba para raptar niños y beber su sangre. Stoker muestra a su mujer vampiro como una desarticulación del orden y de la familia, cuyo apetito sexual se deforma en una perversión. La madre vampiro no alimenta a los niños, sino que se nutre de ellos.<sup>75</sup>

But devotees of the abject, she as well as he, do not cease looking, within what flows from the other's "innermost being," for the desirable and terrifying, nourishing and murderous, fascinating and abject inside of the maternal body.

For, in the misfire of identification with the mother as well as with the father, how else are they to be maintained in the Other? How, if not by incorporating a devouring mother, for want of having been able to introject her and joy in what manifests her, for want of being able to signify her: urine, blood, sperm, excrement. (Kristeva 54)

Stoker emplea un arquetipo que le permite asimilar a la ‘nueva mujer’ que viene a desestabilizar el orden del Imperio, como si se tratase de una ‘introyección’ colectiva que asocia a la mujer sexualmente promiscua con elementos abyectos como las secreciones corporales y, en este caso en particular, con la sangre<sup>76</sup>. El vampirismo, visto desde esta

---

<sup>75</sup> Craft discute la función de Lucy como una inversión de géneros que funciona como etapa previa al consumo del cuerpo masculino adulto por parte de la vampiresa p. 453.

<sup>76</sup> Andriano asocia el vampirismo con la oralidad y lo describe como un rango que cubre una variedad de prácticas sexuales. CFR *Our Ladies of Darkness* pp.106-107.

perspectiva, aparece además como un proceso de transformación. *Dracula* responde a esta problemática mediante un contraste entre el proceso vivido por Lucy, que decanta en el vampirismo, y el mismo proceso pero experimentado por Mina, que actúa bajo un ideal victoriano de mujer burguesa trabajadora y que logra sobreponerse a la influencia del Conde sobre su cuerpo. Ambas mujeres tienen en su horizonte el cuerpo inmaculado de la Virgen, pero en su proceso de maduración decantan hacia Eva en el caso de Mina, y hacia Lilith en el caso de Lucy.

Mina atraviesa varias etapas en su historia: primero funciona como la mujer ideal para el sujeto burgués masculino, luego experimenta el ritual de transformación al que la somete Dracula y se vuelve un personaje liminal, a medio camino entre su existencia anterior y la transformación física que comienza a apoderarse de ella, y finalmente alcanza un estado de pureza ideal cuando el Conde es derrotado. A diferencia de Lucy, en Mina no existe ningún elemento que pueda servir como punto de apoyo para explicar la influencia del vampiro sobre ella. Mina reconoce que se sintió atraída hacia el Conde cuando éste la infectó pero luego se recrimina en un arranque de culpa, llamándose a sí misma ‘*unclean*’ o sucia (*unclean* funciona como paralelo de *undead*). Mina reconoce su debilidad y se arrepiente de ella, aunque la descripción del encuentro está lejos de la sensualidad usada al principio de la novela para narrar el ataque de las vampiresas a su marido:

With a mocking smile, he placed one hand upon my shoulder and, holding me tight, bared my throat with the other, saying as he did so, ‘First, a little refreshment to reward my exertions. You may as well be quiet; it is not the first time, or the second, that your veins have appeased my thirst!’ I was bewildered, and, strangely enough, I did not want to hinder him. I suppose it is a part of the horrible curse that such is, when his touch is on his victim. And oh, my God, my God, pity me! He placed his reeking lips upon my throat! (251)

Es parte de la horrible maldición, dice Mina, al referirse a su inacción a la hora de combatir al vampiro. Los términos en que Stoker narra el ataque de Dracula a Mina difieren en el tono que le da al ataque a Jonathan. Mientras el marido se encuentra a medio camino entre el placer y el espanto, Mina claramente narra la práctica del abuso. No es el deseo sexual

lo que la acerca al Conde, sino una maldición, un destino, dice después, que no logra entender por qué ha caído sobre ella. Los labios de Dracula son apestosos, dice Mina, a diferencia de Jonathan y su poética descripción de las vampiresas. El Conde le habla con sorna, la amenaza con destruir a su marido frente a sus ojos si opone resistencia y empuja su boca a la herida que se abrió en el pecho, obligando a Mina a beber o ahogarse:

Then he spoke to me mockingly, ‘And so you, like the others, would play your brains against mine. You would help these men to hunt me and frustrate me in my designs! You know now, and they know in part already, and will know in full before long, what it is to cross my path. They should have kept their energies for use closer to home. Whilst they played wits against me—against me who commanded nations, and intrigued for them, and fought for them, hundreds of years before they were born—I was countermining them. And you, their best beloved one, are now to me, flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin; my bountiful wine-press for a while; and shall be later on my companion and my helper. You shall be avenged in turn; for not one of them but shall minister to your needs. But as yet you are to be punished for what you have done. You have aided in thwarting me; now you shall come to my call. When my brain says “Come!” to you, you shall cross land or sea to do my bidding; and to that end this!’ With that he pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the—— Oh my God! my God! (251)

El narrador utiliza todos los recursos a su alcance para representar la escena como una violación, evitando ambigüedades o elementos cuestionables en el relato de Mina, y ésta es perfectamente honesta en decir que le fue imposible luchar contra el deseo del vampiro, sin convertirlo en un deseo propio. Desde Mina, Dracula es representado bajo la abyección más literal. Es un violador y asesino que no respeta las restricciones y ejerce un poder narcisista sobre los otros, que apunta exclusivamente a su beneficio personal. Dracula, el animal, es un parásito que se alimenta de la vida de otros, es la perversión de lo abyecto:

The abject is related to perversion. The sense of abjection that I experience is anchored in the superego. The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them. It kills in the name of life—a progressive despot; it lives at the behest of death—an operator in genetic experimentations; it curbs the other's suffering for its own profit—a cynic (and a psychoanalyst); it establishes narcissistic power while pretending to reveal the abyss. (Kristeva 15)

Mientras que el proceso vampírico de Mina, como una metáfora del abuso, lleva a la vergüenza:

For it is out of such straying on excluded ground that he draws his jouissance. The abject from which he does not cease separating is for him, in short, a land of oblivion that is constantly remembered. Once upon blotted-out time, the abject must have been a magnetized pole of covetousness. But the ashes of oblivion now serve as a screen and reflect aversion, repugnance. The clean and proper (in the sense of incorporated and incorporable) becomes filthy, the sought-after turns into the banished, fascination into shame. (Kristeva 8)

Mediante la infección el vampiro se vuelve literalmente una parte de Mina, la ensucia y avergüenza. De ahí en más, la búsqueda y cacería final del villano será una cruzada por restaurar el honor robado de la doncella. Este último tramo de la novela es una reinterpretación moderna del romance medieval y del amor cortesano. La destrucción del vampiro a manos de Harker supone entonces que la cruzada es exitosa y que el honor de Mina ha sido recuperado. El cuerpo burgués femenino triunfa sobre las tentaciones de la carne gracias a su moral, y sobre todo, gracias a la protección masculina, encarnada en el poder económico (Arthur), en la sabiduría (Van Helsing), el poder intelectual (Seward), la nobleza y sacrificio (Morris) y el núcleo sagrado de la familia (Harker).

Con todo, los cuerpos femeninos aparecen como territorio en disputa y el deseo sexual, reprimido y alienado, transformado en monstruo y sometido al ostracismo, se manifiesta

como una fuerza poderosa que desafía las imposiciones patriarcales y sacude el orden simbólico de la sociedad victoriana.<sup>77</sup>

*Dracula* permite elaborar varias conclusiones respecto de la novela gótica y su período que orientan la discusión sobre las representaciones del cuerpo. Se trata de una novela que imita la narrativa aparecida un siglo antes pero que innova al presentarla bajo una construcción polifónica y multisubjetiva. Esto marca una diferencia importante respecto de las novelas del siglo XVIII que busca imitar, pues dicha polifonía confiere una voz a sus personajes femeninos, creando un sentido mayor de subjetividad. Las novelas góticas de finales del siglo XVIII aparecen condicionadas en su representación subjetiva, por el uso de narradores heterodieéticos que no siempre ahondan en la interioridad de sus personajes, sino que, como en el caso de Radcliffe, construyen el paisaje como una exteriorización poética de los estados mentales y, recién con *The Monk*, se profundiza más en el realismo psicológico. Stoker además recoge buena parte de las convenciones del género y las combina con elementos del folklore en un contexto presente, cuya modernidad contrasta fuertemente con dichos elementos.

Del contraste entre moderno y premoderno se desprende una oposición entre dos realidades encontradas. *Dracula* es una novela construida en base a oposiciones binarias que reflejan las tensiones no resueltas de su contexto de producción. Varias de estas tensiones se encontraban presentes en la novela moderna de la primera mitad del siglo XIX e incluso en la narrativa del siglo XVIII, y se relacionan con los grandes cambios sociales generados por y a partir de la modernidad. La dicotomía entre el locus premoderno y el tiempo presente victoriano pone de manifiesto las diferencias culturales entre la norma de Londres y la otredad de los márgenes europeos, que toma forma particularmente en las conductas asociadas a aspectos religiosos. El Reino Unido es en este punto, eminentemente protestante, y Stoker presenta esta creencia como una versión renovada del cristianismo, cuya actualización no ha llegado a los parajes remotos de Europa, razón que les confiere su carácter premoderno y una serie de rituales asociados a creencias mágicas y elementos sobrenaturales que no pueden existir en la modernidad inglesa.

---

<sup>77</sup> Sobre esto, Craft argumenta que el vampirismo, en tanto elemento que desestabiliza el orden simbólico masculino, causa que la delimitación de los géneros se vuelva difusa y más bien fluida. Craft contraponen la figura de Van Helsing como un intento de la novela por situar a los géneros dentro de los márgenes aceptables en la época victoriana, y al Conde como una figura que deconstruye aquellos márgenes pp. 444-459.

El locus del gótico es por excelencia marginal y católico, pero *Dracula* presenta un retorno de lo reprimido, mostrando al villano más allá del encierro dentro de los márgenes del castillo y de Rumania, visitando el corazón mismo del Imperio y jugando contra éste con sus propias reglas. El Conde no es simplemente un asesino incapaz de contener su irracionalidad, sino un hombre refinado y perverso, que posee poderes sobrenaturales, que tiene una inteligencia por sobre el promedio y que cuenta con vastos recursos monetarios. Ninguno de los sujetos burgueses o aristocráticos de la novela puede hacerle frente por sí solo, y se requiere de la unión de todos para lograr derrotarlo. Esta descripción puede ser interpretada como un esfuerzo colectivo de las nuevas clases por desterrar de forma definitiva el pasado nobiliario que se presenta como impedimento para el desarrollo adecuado del sistema de capitales. También ha sido leído como una representación de las migraciones y la supuesta amenaza que éste fenómeno reporta a la cultura<sup>78</sup>. Lo cierto es que, más allá de estas lecturas, la figura del Conde representa una pérdida del balance natural dentro del hecho narrativo. Al jugar con las reglas de los sujetos burgueses, el Conde hace manifiesto que sus poderes individuales son insuficientes para combatir una fuerza de esa magnitud, pues esta conlleva un sentido de corrupción que desarticula las fronteras de la vida y la muerte y otorga poderes insospechados al cuerpo humano.

En cierto sentido, la corrupción de la sangre que representa el vampirismo es un enemigo de la familia victoriana. Los sujetos burgueses masculinos y femeninos alcanzan un estado de equilibrio con el surgimiento de la figura de la mujer trabajadora, que está mediado por una cierta capacidad económica que en su rol de dueña de casa no tenía. El vampirismo, como alegoría de la sífilis, ataca a ese núcleo familiar que es la base de la sociedad victoriana. Destruye el equilibrio físico primero y síquico después, a través de síntomas que aparecen como un castigo por las libertades sexuales que tomen los individuos. En base a esta amenaza, *Dracula* articula una oposición entre dos figuras arquetípicas que representan caminos posibles para la mujer victoriana: la virgen, y su cadena secularizada que redunde en la mujer trabajadora, y la puta, aquella que sucumbe ante los deseos de su cuerpo, o bien lo utiliza como herramienta productiva para generar capital a través de los deseos de otros. Mina y Lucy son los significantes de esta oposición binaria que permea los roles y el alcance del

---

<sup>78</sup> Véase Arata, Stephen D. 'The Occidental Tourist: Dracula and Reverse Colonization' en *Dracula* pp. 462-470.

género femenino. La primera asume un rol aséptico y se refugia en su fe y particularmente en el matrimonio. La segunda no alcanza a casarse y su sonambulismo es utilizado como una pequeña pista de algún desequilibrio mental, nunca explicitado del todo, que podría dar cuenta de su debilidad frente a los deseos del vampiro. El surgimiento del cuerpo productivo femenino, no mediado por la prostitución ni por la maternidad, aparece entonces como una masculinización que le permite subsistir y enfrentar el problema del vampirismo. Stoker, en todo caso, es cuidadoso en su insistencia de que *su* mujer trabajadora no es la llamada ‘nueva mujer’, caricaturizada por la propia Mina en su narración.

En definitiva, el vampirismo, como una enfermedad de transmisión sexual, viene a ser el corolario de una conducta sexual licenciosa, castigada desde el puritanismo victoriano y desde el capitalismo moderno. El sexo matrimonial funciona como herramienta para el cuerpo productivo de la madre, pero el placer, en los términos que discute Foucault, aparece como un impedimento a la capacidad productiva, y por ende es institucionalizado y normado, transformado en psicoanálisis y en pulsiones artísticas. De otra forma, como en *Dracula*, aparece como un elemento que se contrapone al progreso material del sujeto burgués, que en esta novela es mostrado en un conflicto entre el deseo de placer y el deseo de movilidad social.



## Conclusiones

A través de la evolución del género novelesco hemos visto el uso de diferentes metáforas del cuerpo como elemento vinculante entre el sustrato ideológico y la configuración de los personajes, estableciendo con ello un nexo explícito entre el contexto de producción y la obra literaria.

La representación del cuerpo se transforma en un factor relevante si consideramos que la novela se define por su realismo, y, pese a esto, en ninguna novela hay cuerpos, sino ideas de cuerpos, construcciones metafóricas que obedecen a la subjetividad de sus autores, y éstos a su vez se enmarcan en un lugar y un tiempo específicos. Por lo tanto, el cuerpo en una obra literaria pasa a depender de aquello que se dice sobre él. La enunciación del cuerpo *es* el cuerpo en la novela, y esta enunciación responde a una propuesta estética y a una dimensión subjetiva.

La materialidad del cuerpo empírico, sus características y funcionamiento son categorías universales y están íntimamente ligadas a las funciones y sensaciones corpóreas, que son interpretadas por los lectores desde la experiencia personal. La sensación térmica, por ejemplo, es casi imposible de ser descrita o explicada en términos objetivos, salvo que se utilice un improbable recurso de explicitar en cifras la experiencia de los personajes. Pero incluso en ese escenario, la interpretación de frío o calor, de molestia o placer dependerá únicamente de la experiencia particular de los destinatarios. Por esta razón aquellas características que podrían considerarse universales, se vuelven particulares y sujetas a una interpretación. Este proceso de entender la sensación y función corporal desde la experiencia personal se inscribe dentro de la cultura de los lectores y forma parte de su proceso de recepción de la obra y trae como consecuencia que la interpretación esté sometida a un condicionamiento ideológico, político y religioso.

Respecto del punto anterior, Foucault ha discutido ampliamente sobre como las normas convierten al cuerpo en una construcción cultural. La práctica legal, médica y religiosa delimitan el entendimiento de los cuerpos en tanto elementos inmersos en un sistema social. De esto puede extrapolarse que la producción literaria, en tanto manifestación discursiva, recogerá a su vez los constreñimientos y normativas propias de su contexto. Los ejes temáticos de las novelas, por ejemplo, pueden recoger discusiones ideológicas y religiosas y

evidenciar las tensiones de su época. Y por otro lado, el elemento que articula la creación de estas construcciones ideológicas es la metáfora del cuerpo. Nuestra propuesta recoge la idea de arquetipo de Jung, como una imagen colectiva e inconsciente, que adquiere manifestaciones específicas a través del uso de metáforas e imágenes particulares que se vinculan con el cuerpo, con el género y con los roles, tres dimensiones diferentes pero íntimamente vinculadas, al punto de que a menudo se confunde cuerpo y género bajo una inmanencia que determina una prescripción política y religiosa respecto de los tres conceptos.

Este sentido de la prescripción se vincula con el concepto de ideología, pues dentro de los márgenes políticos y religiosos de una época, surgen normas que explican lo que cuerpo es, lo que el género debe ser y los roles que pueden obtenerse en base a estas definiciones. Así, es posible observar, por ejemplo, las diferentes posiciones religiosas respecto del dualismo cuerpo y alma, cuyo sistema de creencias define al cuerpo de cierta forma y no de otra, al tiempo condicionando el uso y alcance de los cuerpos, que se ve reflejado en manifestaciones culturales como la novela. En el caso de la cultura occidental judeocristiana, son las imágenes del cuerpo de Cristo y de la Virgen las que definen el sistema de creencias, y la literatura las recoge como metáforas en un proceso de transformación y adaptación constante.

La construcción metafórica en la épica presenta un cuerpo divino o semidivino, con poderes que exceden las capacidades normales de un ser humano. En la tradición occidental, la principal metáfora es el cuerpo glorioso de Cristo, que logra vencer a la muerte. Más tarde, en el romance medieval, el cuerpo de Cristo aparece como un ideal para el héroe, y finalmente, en la novela moderna, el proceso de secularización descrito por Weber puede observarse en la construcción de un cuerpo productivo, que actúa como símbolo del poder del Imperio Británico en su empresa de colonización global. En el caso del cuerpo femenino, el cristianismo opera desde la metáfora del cuerpo de la Virgen, que es madre sin mancharse con la tentación de los pecados de la carne. Por supuesto, esta construcción es imposible en términos prácticos pero tiene una influencia importante en la delimitación del género femenino y obedece, en términos de Jung, a un origen arquetípico. En el cristianismo se observa otro personaje arquetípico femenino: la puta. En el Antiguo Testamento solo aparece la figura de Eva como la causante de la caída de la humanidad, pero en los textos apócrifos es posible encontrar a Lilith, personaje que representa la provocación, el desafío a la

autoridad patriarcal y la subversión de la función de la maternidad. Y pese a que queda largamente excluida de la Biblia es retomada en la Edad Media como contrapeso de Eva. En el Nuevo Testamento es posible encontrar una dualidad similar, encarnada por el cuerpo de la Virgen y su contraparte, María Magdalena, la puta.

En la Época Moderna, estos arquetipos sirven de base para la construcción de personajes. El cuerpo femenino se representa en las novelas modernas británicas bajo el binarismo Virgen / Puta que se ve reflejada en las tensiones respecto del cuerpo como mercancía para obtener la movilidad social. El estado inicial de Virgen es el capital del sujeto burgués femenino y en la novela moderna dependerá de su astucia administrándolo para subsistir. El camino se bifurca en dos posibilidades: si la mujer logra casarse, pasa al segundo estado y se convierte en esposa, en cuyo caso su capacidad productiva se vincula con la maternidad, o bien productiviza su cuerpo en función de la obtención de dinero, en cuyo caso la prostitución es el camino explorado por las novelas. Los ejemplos paradigmáticos de este tipo de personaje en la novela británica del siglo XVIII son Pamela y Moll Flanders.

El proceso de secularización del protestantismo hacia el capitalismo descrito por Weber puede verse reflejado en la creación de sujetos burgueses que, en las novelas, intentan adquirir capital a través de la explotación de la capacidad productiva de sus cuerpos. Con el desarrollo de la novela como género, comienzan a aparecer algunas variantes, por ejemplo la utilizada en *Tom Jones*, cuyo protagonista es un personaje con un origen aristocrático perdido que luego recupera su condición al revelarse la verdad sobre su nacimiento. Este tratamiento es el mismo que utiliza Walpole en *The Castle of Otranto*, la primera novela gótica. La innovación que presenta esta novela es la incorporación de elementos sobrenaturales como fantasmas y apariciones, que habían quedado relegados bajo el realismo de la novela moderna de principios de siglo. Al incorporar estos elementos, Walpole añade una dimensión nueva al género de la novela, que permite el uso de la metáfora del cuerpo muerto como símbolo de un orden o un pasado perdidos y que regresa para atormentar a los vivos.

El gótico se establece como un subgénero de la novela moderna al desarrollar una especificidad narrativa, que gira en torno a historias sobre fantasmas y demonios y que tiene en su núcleo temático no solo la tensión de clase y el problema de la movilidad social, sino el miedo que el quiebre del viejo orden y la instalación de uno nuevo suponen para la sociedad británica de los siglos XVIII y XIX. Por tanto, el gótico se define por su rol como depositario

de miedos y ansiedades que son representados mediante fantasmas y demonios y que configuran la metáfora del cuerpo muerto como un elemento monstruoso.

El establecimiento de un nuevo orden social y el dinamismo constante de los sistemas de creencias llevan aparejada la instauración de una normatividad que tiene matices legales, religiosos, políticos, médicos y otros. El monstruo de la novela gótica se define como un elemento que desestabiliza el orden de aquella normatividad, ubicándose en la otredad y en la represión de aquellas pulsiones que son consideradas reprochables. El gótico recoge aquellas pulsiones y las emplea en la creación de historias y personajes, en un proceso de sublimación de aquello que debía permanecer oculto pero ha conseguido salir a la luz, el *unheimlich* de Freud. El retorno de lo reprimido implica enfrentar los temores más profundos de la sociedad georgiana y victoriana, estableciendo a los elementos monstruosos como el margen de lo aceptable. La normatividad de las relaciones interpersonales, de los cuerpos reales y las metáforas que operan sobre ellos representa un mecanismo de validación, en el que los elementos monstruosos emergen como límites que configuran la identidad de los sujetos. El monstruo actúa como símbolo de emociones intensas, principalmente el miedo asociado a la desestabilización del orden social, pero también del deseo sexual, apareciendo a veces mezcladas.

El gótico representa la intensidad de las emociones muy comúnmente a través de la experiencia de sujetos burgueses femeninos. La figura de la doncella en apuros aparece recurrentemente como la protagonista de las novelas góticas, exhibiendo un desplazamiento desde las ansiedades de clase respecto de la movilidad social a las ansiedades respecto de la liberación del cuerpo y la sexualidad femeninas. De esta forma, el propio cuerpo femenino se vuelve monstruoso cuando la conducta transgrede los márgenes delimitados para el género y asume una posición masculina, que evidencia un deseo sexual manifiesto, como en el caso de la vampiresa, personaje permeado por el arquetipo de la puta y que representa, en términos de Craft, una inversión de roles. Mientras el vampirismo es la metáfora victoriana sobre el empoderamiento e independencia sexual de la mujer, el hombre adquiere una posición pasiva en la que es penetrado por los colmillos de las vampiresas. Lo singular de esta interpretación es que la inversión de roles ya estaba presente en el puritanismo previo a la época victoriana. Los maridos puritanos aparecían como masculinos, autoritarios y férreamente creyentes en su relación hacia las familias, pero se concebían a sí mismos como 'las novias de Cristo' en

su relación con la fe, asumiendo la inversión de roles como una demostración de sumisión hacia Dios. Esto nos dice que la configuración de los géneros a partir del advenimiento del capitalismo no se vincula con cuestiones esenciales ni biológicas, sino con una relación de poder y subordinación que deja en evidencia el carácter dinámico de los roles, que se desprenden de una visión de género supeditada a creencias religiosas e ideológicas.

# BIBLIOGRAFÍA

## Corpus Literario

Brontë, Charlotte and Dunn, Richard J. ed. *Jane Eyre: an Authoritative Text, Contexts, Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

Beckford, William and Keymer, Tom, ed. *Vathek*. Oxford University Press, 2013.

Defoe, Daniel and Rivero, Albert, ed. *Moll Flanders: an Authoritative Text, Contexts, Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.

--- *Robinson Crusoe: an Authoritative Text, Contexts, Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1994. Impreso

Fielding, Henry and Baker, Sheridan, ed. *Tom Jones: an Authoritative Text, Contexts, Criticism*. W. W. Norton & Company, 1995.

--- *Joseph Andrews with Shamela and related writings*. W. W. Norton & Company, 1987.

Lewis, M. G., and MacLachlan C. J. M., ed. *The Monk: a romance*. London: Penguin, 1998. Impreso.

Milton, John and Teskey, Gordon, ed. *Paradise Lost*. W. W. Norton & Company, 2005.

Radcliffe, Ann and Castle, Terry, ed. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford University Press, 2008.

Reeve, Clara and Trainer, James, ed. *The Old English Baron*. Oxford University Press, 2009.

Richardson, Samuel and Sale William, ed. *Pamela or Virtue Rewarded*. W. W. Norton, 1993

--- *Clarissa, or the history of a young lady*. Penguin Books, 2004.

Shakespeare, William. *Hamlet: text of the play, the actors' gallery, contexts, criticism, afterlives, resources*. W.W. Norton & Co, 2011.

Shelley, Mary Wollstonecraft, and Hunter J. Paul, ed. *Frankenstein: the 1818 text, contexts, nineteenth-century responses, modern criticism*. New York: W.W. Norton, 1996.  
Impreso.

Stoker, Bram, Nina Auerbach, and David J. Skal, ed. *Dracula: authoritative text, contexts, reviews and reactions, dramatic and film variations, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1997. Impreso.

Swift, Jonathan and Rivero, Albert, ed. *Gulliver's Travels: based on the 1726 text: contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1996.

Walpole, Horace and Groom Nick, ed. *The Castle of Otranto*. Oxford University press, 2014.

## **Bibliografía teórica sobre el cuerpo**

Foucault, Michel. *The history of sexuality*. London: Penguin, 1992.

--- *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Alan Sheridan, trans. New York: Vintage Books, 1995.

Freud, Sigmund, David McLintock, and Hugh Haughton. *The uncanny*. New York: Penguin, 2003. Impreso.

--- *Totem and taboo: some points of agreement between the mental lives of savages and neurotics*. New York: W.W. Norton & Co., 1950.

--- *The Interpretation of Dreams*. Basic Books A Member of the Perseus Books Group, 2010.

Hillman, David y Maude, Ulrika, editors. *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge University Press, 2015.

Burgwinkle, Bill. "Medieval Somatics" Hillman y Maude, pp10-23.

Hillman, David. "Staging Early Modern Embodiment" Hillman y Maude, pp41-57.

Bauer, Heike. "Literary Sexualities" Hillman y Maude, pp101-115.

Gilman, Sander. "Representing Dead and Dying Bodies" Hillman y Maude, pp149-162.

Connor, Steven. "Literature, Technology and the Senses" Hillman y Maude, pp177-196.

Jung C. G. *The archetypes and the collective unconscious*. Routledge, 2006.



Lacan, Jacques. *Écrits*. Alan Sheridan, trad. London: Routledge, 2001.

Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. The University of Adelaide Library, 2015.

Platón y Partenie, Catalin, ed. *Selected Myths*. Oxford World's Classics, 2004.

---Crátilo. Claudia Mársico, trad. Librerías Yenny, 2006.

Porter, Martin. *Windows of the soul: the art of physiognomy in European culture 1470-1780*. Oxford University Press, 2005.

Punter, David. *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law*. London: Macmillan Press LTD, 1998.

San Agustín. *Del Alma y su Origen*. Mateo Lanseros, trad.  
[https://www.augustinus.it/spagnolo/anima\\_origine/index2.htm](https://www.augustinus.it/spagnolo/anima_origine/index2.htm). Marzo 2018. Web.

Stump, Eleonore y Kretzmann, Norman. *The Cambridge Companion to Augustine*. Cambridge University Press, 2001.

Wetzel, James. "Predestination, Pelagianism, and foreknowledge" Stump y Kretzmann, pp49-58.

Williams, Thomas. "Biblical interpretation" Stump y Kretzmann, pp59-70.

Macdonald, Scott. "The Divine Nature" Stump y Kretzmann, pp71-90.

## **Bibliografía teórica y crítica sobre novela, novela gótica y contexto de producción**

Auerbach, Eric and Trask, Willard. *Mimesis: The representation of reality in Western literature*. Princeton University Press, 2013.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, 2008.

Coffey, John y Lim, Paul. *The Cambridge Companion to Puritanism*. Cambridge University Press, 2008.

Walsham, Alexandra. "The godly and popular culture" Coffey and Lim, pp277-293.

Hugues, Ann. "Puritanism and Gender" Coffey and Lim, pp204-308.

Keeble, N. H. "Puritanism and Literature" Coffey and Lim, pp309-324.

Descartes, René. *Meditations On First Philosophy. The Philosophical Works of Descartes*. Elizabeth S. Haldane, trad. Cambridge University Press, 1911.

--- *A Discourse on the Method*. Ian Maclean, trad. Oxford's World Classics, 2006.

--- *Treatise on Man. The Philosophical Writings of Descartes*. John Cottingham et al, trad.  
Cambridge University Press, 1985.

Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. Routledge, 2006.

Hogle, Jerrold E. Editor. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge  
University Press, 2002.

Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in Western Culture" Hogle, pp1-19.

Clery, E. J. "The genesis of "Gothic" fiction" Hogle, pp21-37.

Miles, Robert. "The 1790s: the effulgence of Gothic" Hogle, pp41-60.

Gamer, Michael. "Gothic fictions and Romantic writing in Britain" Hogle, pp85-103.

Holmes, Richard. *The age of wonder: how the romantic generation discovered the beauty  
and terror of science*. New York: Pantheon, 2008. Impreso.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981.

--- *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Moira Irigoyen, trad.  
Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.

Marcus, Steven. *The other Victorians: a study of sexuality and pornography in mid-  
nineteenth-century England*. New York: Basic, 1975. Impreso.

Paz, Octavio. *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant Garde*.  
Harvard University Press, 1991.

Radcliffe, On the Supernatural, p. 1. *Radcliffe, On the Supernatural, p. 1*. N.p., n.d. Web.

28 Dec. 2016.

Watt, Ian. *The rise of the novel; studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley: U of California Press, 1957. Impreso.

Weber, Max, Anthony Giddens, and Talcott Parsons. *The Protestant ethic; Spirit of capitalism*. London: Routledge, 1992. Impreso.

Williams, Raymond. *Culture and society, 1780-1950*. New York: Columbia U Press, 1958. Impreso.

## **Bibliografía crítica sobre el corpus estudiado**

Andriano, Joseph. *Our ladies of darkness: feminine daemonology in male gothic fiction*. University Park, PA: Pennsylvania State U Press, 1993. Impreso.

Auerbach, Nina and Skal, David J. editors. *Dracula: A Norton Critical Edition*. W. W. Norton and Company, 1997.

Gerard, Emily. "From Transylvanian Superstitions" Auerbach y Skal, pp331-335

Frayling, Christopher. "Bram Stoker's Working Papers for *Dracula*" Auerbach y Skal, pp339-350.

Roth, Phyllis A. "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*" Auerbach y Skal, pp411-421.

Moretti, Franco. "[A Capital Dracula]" Auerbach y Skal, pp431-444.

Craft, Christopher. “'Kiss me with those red lips': Gender and Inversion in *Dracula*”  
Auerbach y Skal, pp444-459.

Arata, Stephen. “*Dracula* and Reverse Colonization” Auerbach y Skal, pp462-470

Hunter J. Paul, editor. *Frankenstein: A Norton Critical Edition*. W. W. Norton and Company,  
1996.

Joseph M. K. “The Composition of *Frankenstein*” Hunter, pp170-172.

Baldick, Chris. “[Assembling *Frankenstein*]” Hunter, pp173-183.

Mellor, Anne K. “Choosing a Text of *Frankenstein* to Teach” Hunter, pp204-211.

Hitchcock, Susan Tyler “[The Monster Lives On]” Hunter, pp263-270.

Levine, George. “*Frankenstein* and the Tradition of Realism” Hunter, pp311,316.

Moers, Ellen. “Female Gothic: The Monster’s Mother” Hunter, pp317-327.

Poovey, Mary. “The Lady and the Monster” Hunter, pp344-355.

Mellor, Anne K. “Possessing Nature: The Female in *Frankenstein*” Hunter, pp355-368

Brooks, Peter. “What is a Monster? (According to *Frankenstein*)” Hunter, pp368-390

Goodall, Jane. “Electrical Romanticism” Hunter, 490-506.

Rutledge, David, presentador. Goodall, Jane y Kirkby, Joan, invitadas. “‘It’s alive!’  
*Frankenstein*, science and philosophy in the Romantic period”. *The Philosopher’s  
Zone*. [www.abc.net.au/radionational/programs/philosopherszone/its-alive-frankenstein-science-and-philosophy-in/3186406#transcript](http://www.abc.net.au/radionational/programs/philosopherszone/its-alive-frankenstein-science-and-philosophy-in/3186406#transcript). Acceso 31 de diciembre  
de 2017.

Sandra M.Gilbert y Susan Gubar. *The madwoman in the attic: the woman writer and the  
nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press, 2006.

## Otras fuentes teóricas y críticas consultadas

*Bram Stoker's Dracula*. Dirigida por Francis Ford Coppola, 1992.

Burke, Edmund. 1909-14. On the Sublime and Beautiful. Vol. 24, Part 2. The Harvard Classics. *Burke, Edmund. 1909-14. On the Sublime and Beautiful. Vol. 24, Part 2. The Harvard Classics*. N.p., n.d. Web. 28 Dec. 2016.

Coleridge, S. T. *Biographia Literaria*. <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>. Junio 2017. Web

Kwam, Kristen et al. *Eve and Adam : Jewish, Christian, and Muslim Readings On Genesis and Gender*. Indiana University Press, 1999.

Richter, Jean Paul. *Siebenkas*. Erica Casey, trad. <http://50watts.com/Jean-Paul-Speech-of-the-Dead-Christ>. 1 de enero de 2018. Web.

*The Bible. King James' Version*. <https://www.biblegateway.com/versions/King-James-Version-KJV-Bible/#vinfo>. Marzo 2018. Web.