



UNIVERSIDAD DE LEÓN

**TRANSCULTURACIONES DEL GÉNERO GÓTICO:  
EL GÓTICO AL SOL**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

VIRGINIA GEIJO SANTA-CRUZ

DIRIGIDA POR MARTA SOFÍA LÓPEZ RODRÍGUEZ

León, 2015



## *AGRADECIMIENTOS*

En estos diez años que han transcurrido hasta llegar al día de hoy, en el que al fin mi tesis doctoral es ya una realidad, numerosas son las personas que han estado a mi lado en este largo camino.

Como la presente tesis, llevo diez años de crecimiento y evolución, en los cuales he madurado gracias a las vivencias tenidas en los diferentes lugares en los que he vivido. Ahora no sólo tengo una sola familia –la natural–, sino que se han cruzado en mi vida personas que han llegado a convertirse en miembros de las diferentes familias de las que tengo la gran fortuna de pertenecer. Aquí quiero tenerlas a todas ellas presentes para agradecerles su apoyo incondicional.

Primeramente quisiera agradecer a mi familia natural todo lo que día a día han hecho por mí y mi bienestar. A mi madre y a mi padre, por la educación que me han dado y por hacer todo lo posible para que me sea más fácil alcanzar mis metas. Gracias por vuestra paciencia y por las largas horas de conversaciones en la distancia para calmarme, confortarme o ayudarme a tomar decisiones. A mi madre en especial quiero agradecerle el inmenso esfuerzo que hace por entenderme y entender mis decisiones y mis actos, lo que ha hecho que cada vez estemos más unidas. También quiero agradecerle todos los pensamientos y preocupaciones que ha tenido por mí en todo momento. Especial agradecimiento a mi padre, por todo el tiempo que ha dedicado a leer, corregir y releer cada una de las páginas de este trabajo; por sus excelentes críticas, y por haber estado disponible en todo momento para ayudarme con mis dudas y preguntas. Gracias por haber estado a mi lado en la distancia durante todo el proceso, pero sobre todo por haber estado físicamente a mi lado para tranquilizarme, apoyarme y ayudarme hasta el último momento y ultimísimo detalle de mi tesis doctoral. Cada página, cada idea, cada comentario, cada foto escogida y cada decisión tomada tienen algo de tu persona.

A mis hermanas, Gloria y Mónica, por haber estado siempre disponibles cuando os llamaba para intentar distraerme en los momentos en los que el trabajo se me hacía difícil. Gracias por vuestras palabras de ánimo, por vuestros consejos, y por las anécdotas familiares que me contabais para animarme. Gracias también por las cuatro personitas que habéis traído a mi vida en calidad de sobrinas. Mis “4 P’s” me llenan diariamente, y me han llenado en cada momento duro de este proceso, de alegría, ternura y felicidad.

A mis padrinos, Lino y Carmen, por su cariño y por estar a mi lado y ayudarme siempre que lo he necesitado. Gracias por vuestras llamadas y mensajes telefónicos, por las largas horas de escucha contándoos los avances que iba haciendo. Gracias a mi tía Carmen por sus consejos y por hacerme ver que lo principal es que yo esté orgullosa con el trabajo y el esfuerzo que he dedicado a esta tesis. Gracias por nuestras conversaciones incluso a altas horas de la madrugada.

Gracias a mis tías M<sup>a</sup> Carmen por sus llamadas y mensajes de apoyo y de interés por cómo me encontraba en cada momento y por los avances en el trabajo. Especial agradecimiento a mi tío Rafa por sus llamadas y mensajes semanales en los que intentaba animarme; gracias por tenerme siempre presente e intentar sacarme una sonrisa en cada momento.

A mis abuelas, por su preocupación por mí y por los avances en el trabajo. Gracias a Mamaíta por su continuas llamadas a mi madre preguntando por mí y respetando mi tiempo y mis espacios durante mis largas ausencias dedicando mi tiempo a esta tesis, aún ansiando tener

llamadas por mi parte y escuchar mi voz contándole cómo estaba. Especial recuerdo a la Abuela, a la que enormemente echo de menos, por la admiración que notaba que tenía por mí. Recuerdo cómo quería que me sentase siempre a su lado para que la pusiera al día de mi trabajo en esta tesis y de mis viajes a Londres en busca de información. Ella sabía lo importante que es para mí esa ciudad y siempre quería que la hiciera partícipe de lo que en ella hacía. Siempre confiaste en que terminaría esta tesis, y en el día de hoy, que por fin he conseguido ponerle fin, no estás para poder llamarte y decirte: “Ya está, al fin la he terminado”.

También quisiera agradecer a dos personas de mi familia de la vida que la ciudad de León me ha dado: a mi Airín, por su profundo cariño y por nuestras largas horas y mensajes de conversación llenos de apoyo y consejos; y a Chema, por su generosidad, su paciencia, sus palabras de ánimo, y por su incansable ayuda en la realización de esta tesis, parte de la cual he logrado gracias a él.

A mis amigos de Orense, mis “Seis magníficos” –con los cuales he formado otra familia–, por su apoyo y por haberme esperado en mi largo período de ausencia; y porque vuestra amistad y esta familia que hemos creado han conseguido que me haya reencontrado y reconciliado con la ciudad de Orense. Gracias también a mis cuatro sobrinetes por los momentos de felicidad y cariño que siempre me dan.

A mi familia toledana, por estos ocho años de apoyo y cariño. En primer lugar a Teresa –primera persona verdaderamente familiar en estas tierras–, por todas las conversaciones que me has dedicado llenas de cariño, comprensión y ayuda; por haber estado en todo momento cuando te he necesitado. Especialmente agradecerte todo el tiempo que has dedicado y medios que has puesto a mi disposición para que lograra al fin terminar esta tesis doctoral. Como siempre te digo, “infinitas gracias por todo lo que haces por mí”.

A mi Carlos Gómez, por todos nuestros paseos y nuestros refrescos, testigos de todas las conversaciones, confesiones y consejos. Gracias por tu gran amistad.

A Ana Victoria, mi “Jefa”, por toda su positividad y energía que me ha transmitido en cada uno de nuestros encuentros e interminables conversaciones.

A Yayo y a Bea, por respetar mis tiempos de aislamiento a pesar de las inmensas ganas que teníamos de estar juntas. Gracias por su cariño, consejo y apoyo.

A mis “Cañuel@s”, por su preocupación y sus palabras de ánimo; especialmente a Pilar, Encarna, Santiago, Paqui, Ana y Jesús, por hacer que mi día a día en el trabajo sea más fácil y llevadero. A estos tres últimos agradecer en especial sus mensajes y llamadas, y toda la preocupación y cariño que me manifiestan diariamente. Gracias por escucharme en cada momento y por los consejos que me habéis dado.

A mi Camu, por haber sido la persona que estuvo a mi lado en los momentos en los que más me perdí a mí misma, y por la paciencia que muestra día a día en comprender cómo soy, a pesar de nuestras grandes diferencias. Como dice nuestra viñeta: Más de una vez nos hemos preguntado cómo siendo tan distintas podemos ser amigas... “Porque antes de no aguantar a un

extraño, prefiero toda la vida no aguantarte a vos”. Gracias por no haber dejado de estar a mi lado.

A mi familia de Murcia, Henry y Pablus, por ser una parte muy importante para mí. Por nuestros mensajes y grabaciones diarios haciéndonos partícipes en cada momento de lo acontecido en nuestras vidas. Gracias por vuestras palabras de apoyo, confidencias, cariño y consejos en cada momento en los que he querido abandonar este proyecto.

En último lugar, pero no por ello menos importante, a Chían, mi directora de tesis, que primero como profesora y más tarde como amiga, me ha enseñado, orientado y aconsejado. Gracias por su paciencia. Le agradezco haber confiado en mí desde el primer momento y, especialmente, la inmensa y valiosa ayuda aportada en los últimos pasos de esta tesis. Gracias también por su espera en estos diez años en los que la tesis quedó relegada a un segundo plano debido a mi trabajo como profesora de Secundaria.

Quisiera no olvidarme de mencionar a la ciudad de Londres –mi refugio– y a su British Library por todos los momentos felices que me han dado. Gracias a Pelayo por haberme acompañado en mi segunda etapa allí, y por todas nuestras conversaciones y vivencias compartidas juntos.

### ***DEDICATORIA***

Dedico esta tesis a mi tía María José por la profunda admiración que siento hacia ella por su valentía, fortaleza, y ánimo, siendo para mí un gran ejemplo ante la adversidad.



# ÍNDICE

1. <b>BLOQUE I: APROXIMACIONES AL GÉNERO GÓTICO</b> .....	11
2. Introducción. Nuevas fronteras para un género .....	13
3. Evolución del género. Las mutaciones del terror .....	19
4. La novela que se repite. Elementos recurrentes .....	43
3.1 Dramatis Personae. Los rostros del drama .....	43
3.2 Espacios narrativos. Cuando el escenario es protagonista .....	47
3.3 Alteridad. Cuando el “Otro” no está tan lejos .....	56
4 Aproximaciones críticas al género gótico .....	59
4.1. “Female Gothic”. La víctima deviene en heroína .....	59
4.2. Visiones desde la Ecocrítica: La naturaleza es mujer .....	67
4.3. Bajo el yugo del imperio. Alienación y somatización .....	75
4.3.1. La voz de los oprimidos .....	80
4.3.2. Gótico postcolonial. Un pasado siniestro .....	82
5. El Caribe. Un pasado para no olvidar .....	85
5.1. El pasado. De Colón a los europeos del norte .....	85
5.2. El pasado. El vergonzoso “Middle Passage” .....	89
5.3. El futuro. Un camino hacia la libertad .....	93
5.4. El Caribe. Un caleidoscopio cultural .....	99
5.5. Sincretismo cultural en el Caribe. El surgimiento de las nuevas lenguas .....	101
5.6. Sincretismo cultural en el Caribe. Una amalgama de religiones .....	104
6. Introducción a la literatura caribeña .....	109
6.1. La literatura en el Caribe holandés .....	110
6.2. La literatura en el Caribe español .....	113
6.3. La literatura en el Caribe francés .....	116
6.4. La literatura en el Caribe inglés .....	119

<b>BLOQUE II. TRANSCULTURACIONES: EL GÓTICO AL SOL .....</b>	<b>125</b>
7. Transculturaciones. Una breve introducción .....	127
8. <i>Mijn zuster de negerin</i> , de Cola Debrot (1934) .....	129
9. <i>Jardín</i> , de Dulce María Loynaz (1951) .....	163
10. “Chronique d’un faux-amour”, de Jacques Stephen Alexis (1960) .....	195
11. <i>Wide Sargasso Sea</i> , de Jean Rhys (1966) .....	219
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>245</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>253</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA .....</b>	<b>263</b>

**TRANSCULTURACIONES DEL GÉNERO GÓTICO:**

**EL GÓTICO AL SOL**

Virginia Geijo Santa-Cruz



**BLOQUE I:**

**APROXIMACIONES AL GÉNERO GÓTICO**



# 1

## *Introducción. Nuevas fronteras para un género*

De acuerdo con Fred Botting,

[Gothic fiction as a genre has served to manifest] the underside of enlightenment and humanist values. Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic (Botting: 2).

Cuando hoy en día alguien menciona la palabra “Caribe” nos viene a la mente una imagen idílica del archipiélago caribeño y de sus gentes: playas paradisíacas con aguas cristalinas, y una fina, suave y blanca arena; cielos de un azul intenso; colores llamativos y alegres en la vegetación; un paisaje colorido y variopinto; fauna de igual forma variada y exótica; sin olvidarnos de los maravillosos hoteles donde un “todo incluido” invita a dejarnos llevar y relajarnos en esa tierra de ensueño, rodeados de gente maravillosa y afable que está dispuesta a hacer de nuestra estancia allí la más inolvidable experiencia que jamás hayamos tenido. De hecho, no hay que haber estado

en el Caribe para tener esta idea en la cabeza; basta sólo con echar una mirada a los catálogos y anuncios vacacionales. No digo que lo que nos muestran sea incierto, pero no podemos obviar que esta región tiene un pasado oscuro, donde el sadismo y el sentimiento de superioridad de las antiguas potencias europeas están aún muy presentes en la vida cotidiana de sus gentes. La sociedad caribeña ha atravesado, durante siglos, una historia gótica y macabra donde la brutalidad, el castigo, la superioridad del Yo sobre el Otro, podría decirse así, formaban parte de su rutina diaria.

Encontramos imágenes o representaciones de este pasado caribeño en producciones literarias coloniales y postcoloniales, obras cuyo fondo, ambientación o tema principal es la época o cultura de la esclavitud y de la supuesta supremacía de la raza blanca, sus fantasmas y sus miedos. Las imágenes de esclavos, tanto hombres, como mujeres, niños y niñas, de abusos, de torturas, de alienación son escenas terribles; y el hecho de darnos cuenta de que fue real y forma parte de la historia y pervive aún en algunos ámbitos de la sociedad actual, provoca más horror que cualquier otro monstruo de nuestra creación.

No deja de sorprender el interés que la literatura gótica en contextos postcoloniales ha generado desde los últimos años del siglo XX. Anteriormente, los estudios sobre literatura gótica en el ámbito geográfico del Caribe eran casi inexistentes. Desde entonces, el interés por este campo de estudio ha aumentado<sup>1</sup> hasta llegar a ser parte integrante de los programas de estudios de algunas universidades, principalmente en los Estados Unidos.<sup>2</sup>

Rasgos como la irracionalidad o la corrupción moral han formado tradicionalmente parte de los discursos coloniales a la hora de describir las prácticas culturales de los pueblos colonizados. Al trasladarse de Europa a las colonias, el género gótico asimiló

---

<sup>1</sup> Renk, 1999; Paravisini-Gebert, 2002; Paravisini-Gebert, 2004; Rudd, 2010; Brewer, 2012; Davison, 2013.

<sup>2</sup> Véase “From Obeah to Sincretism: Teaching Gothic and Early Caribbean Spiritual Culture”, de Joshua Albert Brewer.

nuevos componentes y significados directamente tomados de las culturas indígenas. El escenario y la iconografía gótica se transforman adaptándose así a estas latitudes y culturas. Concretamente en el contexto del Caribe, el vudú, el obeah y otros cultos de origen africano se convirtieron en la gran amenaza para la “racionalidad” occidental. La naturaleza de los trópicos se representa en ciertas narrativas góticas como un entorno hostil y todopoderoso que sustituye a las ruinas de los castillos y a los cementerios de la tradición europea.

Aunque, como he mencionado, éste ha empezado a ser un tema muy estudiado – sobre todo la literatura gótica en el Caribe anglófono– resulta sorprendente que este subgénero literario no tenga una entrada fija en los diccionarios o enciclopedias más actuales sobre lo gótico, a la altura de, entre otros, el gótico canadiense o el neozelandés. En este sentido, quisiera hacer notar que en la quinta parte de *A New Companion to the Gothic* (2012), editada por David Punter, titulada “The Globalization of the Gothic”, encontramos artículos acerca de la internacionalización de la literatura gótica –“Global Gothic”, “Australian Gothic”, “New Zealand Gothic”, “Canadian Gothic”, “Asian Gothic” y “Japanese Gothic”– pero no se trata la literatura gótica caribeña. De la misma manera, en *The Encyclopedia of the Gothic* (2013), editada por Hughes, Punter y Smith, hay entradas para todo tipo de literatura gótica como “African-American Gothic”, “American Gothic”, “Australian Gothic”, “Canadian Gothic”, “European Gothic” –en esta entrada se incluye el gótico inglés–, “French Gothic”, “German Gothic”, “Imperial Gothic”, “Irish Gothic”, “Japanese Gothic”, “Jewish Gothic”, “New England Gothic”, “New Zealand Gothic”, “Postcolonial Gothic”, “Scottish Gothic”, “Southern Gothic”; pero que tenga relación con la literatura gótica en el Caribe sólo encontramos una entrada –“Anglo-Caribbean Gothic”–, la cual limita la literatura gótica caribeña únicamente a la lengua inglesa. Relacionadas con la cultura caribeña hay dos entradas – “Voodoo” y “Zombi”–. Por último quiero resaltar que en el *Historical Dictionary of Gothic Literature* (2013), de William Hughes, de nuevo hay entradas para todo tipo de

literatura gótica –prácticamente las mismas que en la enciclopedia anteriormente mencionada– pero en esta ocasión no hay ninguna presencia acerca de la literatura gótica en el Caribe, ni siquiera en las antiguas colonias británicas.

En esta misma Universidad de León se ha defendido recientemente una tesis dedicada al género,<sup>3</sup> pero centrándose prioritariamente en el ámbito estadounidense e hispanoamericano, y considerando únicamente obras escritas en inglés y en castellano. En este sentido, resulta también sorprendente la ausencia de un estudio a fondo de la literatura gótica en el Caribe, teniendo en cuenta las cuatro principales lenguas oficiales: castellano, francés, holandés e inglés. Libros, artículos y tesis doctorales dedicadas a algún aspecto de este campo de estudio se centran principalmente en la literatura escrita en inglés. Lizabeth Paravisini-Gebert, en su artículo “Colonial and Postcolonial Gothic: the Caribbean”, hace un breve estudio sobre la literatura gótica caribeña en tres de los cuatro idiomas: en inglés, en francés y en castellano. En este artículo Paravisini-Gebert hace ver que las convenciones de la literatura gótica tradicional están presentes en obras literarias caribeñas de los siglos XIX y XX. A través de un breve análisis, muestra la relación de obras góticas, fundamentalmente victorianas, con temas y aspectos caribeños de la etapa colonial. También analiza la historia del Caribe junto con la cultura y las religiones derivadas de las africanas como el obeah, el vudú, o la santería, entre otras.

Con la intención de rastrear estas y otras transformaciones en las convenciones del género, y para incluir las colonias holandesas en el campo de la literatura gótica caribeña, mi análisis se centrará en cuatro obras literarias escritas en las décadas centrales del siglo XX en holandés, en castellano, en francés y en inglés, por autores que proceden del mismo ámbito geográfico, el Caribe: *Mijn zuster de negerin* (1934), de Cola Debrot, nacido en la isla de Bonaire, en las Antillas Holandesas; *Jardín* (1951), de la cubana Dulce María Loynaz; “Chronique d’un faux-amour” (1960), del haitiano

---

<sup>3</sup> *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo en las Américas*, de Inés Ordiz Alonso-Collada (2014).

Jacques Stephen Alexis, y *Wide Sargasso Sea* (1966), de la dominicana Jean Rhys. El hecho de que todas estas obras estén protagonizadas por mujeres invita a explorar cómo se transforma el llamado “gótico femenino” en un contexto no occidental, y las posibles diferencias marcadas por el género de sus autores. La narrativa gótica no sólo refleja las incertidumbres frente a los valores dominantes en el mundo público, sino también las fracturas psíquicas que se producen en el universo privado, todas ellas marcadas en las novelas citadas por el conflicto entre lo masculino y lo femenino, lo occidental y lo nativo, la cultura y la naturaleza, lo racional y lo irracional. Por esto, las cuestiones vinculadas a la raza de los personajes y autores serán también tenidas en consideración. Las notables similitudes, tanto temáticas como estilísticas, entre estas obras nos revelarán algo acerca de esa “unidad submarina” del Caribe propugnada por Kamau Brathwaite. Al mismo tiempo, y porque la cultura y el paisaje caribeños así lo demandan, en el análisis de las novelas se tendrán en cuenta los estudios de la ecocrítica y el ecofeminismo en relación con la naturaleza, con las historias relatadas y con los personajes, y en relación con el uso que de la naturaleza hacen los autores.

Las obras estudiadas en este trabajo se valen de las convenciones de la novela gótica para presentar cómo el presente se encuentra con el pasado –un pasado que regresa y atormenta–; para mostrar las luchas entre lo natural y lo sobrenatural, y entre la muerte y la vida, y para dar cuenta de la fuerte crisis de identidad y del colapso mental de sus protagonistas. Tras este derrumbe subyacen terrores incontrolables acerca de la disolución de la racionalidad europea frente a la exuberante naturaleza de los trópicos.

Con el presente trabajo pretendo además dar un mayor impulso a los estudios comparados sobre literatura gótica en el Caribe, incluyendo las cuatro principales lenguas oficiales de la región. Es mi deseo contribuir a que este campo de estudio esté más presente en antologías, diccionarios y enciclopedias del género gótico, de forma que bajo la entrada de “Literatura gótica caribeña”, se abarquen los diferentes ámbitos

lingüísticos de la región, y no sólo, como ocurre en la actualidad bajo la entrada de “Literatura gótica anglocaribeña”.

Lizabeth Paravisini-Gebert considera el Caribe

as the premiere site of the colonial and postcolonial Gothic since the early nineteenth century. The Caribbean (...) is a space that learned to “read” itself in literature through Gothic fiction. At first it appeared as the backdrop to terror, (...) depicted as the site of the mysterious uncanny, or in stories that underscored the violent process that led to its colonization. But as the region’s various literary traditions began to emerge during the final decades of the nineteenth century, Caribbean fictions (...) mirrored devices and generic conventions of their European models. The Caribbean Gothic has consequently entered into a complex interplay with its English and continental counterparts in a colonizer-colonized point-counterpoint whose foremost concern has finally become the very nature of colonialism itself (Paravisini-Gebert, 2002: 233).

Desde estas premisas se hará imprescindible abordar no sólo las convenciones genéricas que han regido la producción de la novela gótica en Europa, sino también las condiciones históricas y las especificidades culturales de la región caribeña como vía para entender con mayor claridad las variables que se derivan de la transculturación del género.

## 2

### *Evolución del género. Las mutaciones del terror*

“The object of our fear tells us more about the epoch we live in  
than the substance of the fear itself.”

Zygmunt Bauman

La literatura gótica es exagerada y desmesurada, donde lo sobrenatural y lo que no lo es favorecen y surten al lector de sensaciones y sentimientos de misterio, terror y horror. En este género, tanto los protagonistas como los lectores de las obras literarias se encuentran en medio de una escenografía oscura, lúgubre, y con una Naturaleza desmesurada y formidable; un ambiente lleno de ruinas, monasterios o abadías a comienzos del género, donde lo urbano y lo industrial cobra más fuerza según ha ido avanzando esta tendencia literaria, pero con un rasgo en común: sea cual sea el escenario, en él lo racional se mezcla con lo irracional, llegando incluso, a veces, a convertirse lo uno en lo otro.

Para hablar de los orígenes del género gótico en la literatura occidental, hay que trasladarse a la segunda mitad del siglo XVIII. En la Inglaterra de esa época nació la literatura gótica como respuesta contra la mentalidad neoclásica de ese siglo, cuyas

tendencias se centraban en revivir el estilo clásico tanto en el arte en general como en la literatura en particular. Europa, sobre todo Francia y el Reino Unido, estaba inmersa en el movimiento cultural e intelectual de la Ilustración, movimiento que llevaba desarrollándose cerca ya de un siglo. Los intelectuales de la Ilustración defendían una fe absoluta en la razón como único medio para entender y dominar el mundo; nada podía sustituir a la razón, ni siquiera la tradición. Así, cualquier cosa que no se pudiera entender o aceptar por medio de la razón era rechazada y considerada un engaño o una superstición. Al mismo tiempo, la literatura gótica también fue una réplica contra la seguridad y la estabilidad de la emergente sociedad burguesa, pues condensaba todas las amenazas hacia los valores socio-culturales del momento. Fred Botting, como cité anteriormente, señala que estas amenazas se encuentran relacionadas con fuerzas sobrenaturales y naturales, excesos imaginativos y falsas ilusiones, maldad religiosa y humana, transgresión social, desintegración mental y corrupción espiritual. Judith Wilt en “‘And Still Insists He Sees the Ghosts’: Defining the Gothic” manifiesta que lo gótico es un fiel registro de la batalla del ser humano contra temas tanto políticos como culturales, tales como la raza, la clase, el género, la ciencia, o el imperialismo.

Sin embargo, a pesar de todos los ideales de la Ilustración, la imaginaria gótica llegó a calar hondo en el interés de algunos intelectuales y lectores de la época. Los precursores de la narrativa y espíritu góticos fueron un grupo de poetas británicos denominados “Graveyard Poets”, de moda en las décadas de 1740 y 1750. Este grupo estaba formado por Robert Blair, Thomas Gray, James Hervey y Edward Young, entre otros. Estos poetas mostraban en sus sombríos, misteriosos y confusos poemas su descontento con la lógica, la razón y el orden que predominaban en la mentalidad intelectual de la época. Así, Robert Blair con el poema “The Grave” (1743) medita acerca de la muerte, centrándose en la soledad, en el trance del dolor y en la locura. El poema introspectivo y lleno de melancolía “Elegy Written in a Country Churchyard” (1751), de Thomas Gray, homenajea las vidas de la gente corriente, al mismo tiempo que manifiesta su interés por vivir la vida en un entorno rural y por el retorno de valores

más simples y humildes, así como por el uso de un lenguaje más natural. “The Complaint, or, Night-Thoughts on Life, Death and Immortality” (1742-6), de Edward Young, es un largo poema narrativo que consta de nueve partes: la primera muestra las reflexiones del poeta; las siete siguientes forman un soliloquio en el que se anima a Lorenzo, protagonista del poema, a que busque refugio en la fe y en una vida impecable, con valores morales, prudente y honrada; y la última parte se centra en el Día del Juicio Final, meditando acerca de la eternidad y el acercamiento a Dios. Este poema muestra que el miedo ante la muerte está injustificado si se tiene fe.

Los “Graveyard Poets” encontraban su inspiración en los cementerios y reflexionaban acerca de la muerte y lo que hay más allá de ésta, reflejando sus estados de ánimo a través de escenarios tan lúgubres como pueden considerarse los camposantos plagados de lápidas, figuras de ángeles, cruces, y panteones familiares. El cementerio exhibe una cierta grandiosidad y elegancia, inmersas en una majestuosa serenidad –su silencio–. Este silencio sobrecoge y casi obliga a reflexionar acerca de las amenazas, temores y vivencias de este mundo terrenal. Con el paso del tiempo, los cementerios y todos sus elementos comenzaron a aparecer como sinónimos de oscuridad, amenaza, pavor, soledad, dolor y monstruosidad. Sin embargo, y aunque pueda sorprender, todo esto provocó un sentimiento de pasión, excitación y fascinación hacia el tema de la muerte, una relación peculiar entre éxtasis y terror, entre el placer y el sufrimiento. En palabras de Edward Burke:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son más poderosas que aquellas que proceden del placer” (Burke: 66).

*The Castle of Otranto, A Story*, escrita en 1764 por el inglés Horace Walpole, es considerada como la primera novela gótica en lengua inglesa. En ella, Walpole incorporó elementos sobrenaturales en lugar de elementos realistas. Los lectores de la época se encontraron con una novela original, llena de suspense, intrigante y con un gran uso de lo sobrenatural mezclado con una ornamentación medieval. La novela tuvo gran éxito y fue rápidamente imitada por escritores contemporáneos, como la escritora inglesa Clara Reeve en *The Old English Baron* (1778).

El término “literatura gótica”, al que tan acostumbrados estamos, se empezó a utilizar en 1765, a partir de la segunda edición de la novela de Walpole, ya que ésta se publicó con el subtítulo *A Gothic Story*. En esa época, el término “gótico” tenía connotaciones históricas del período en el que la tribu germánica de los godos, responsable de la caída del Imperio Romano y de toda su grandeza, se hizo con el territorio de las Islas Británicas, pertenecientes entonces al Imperio. Así, el término “gótico” fue sinónimo, entre otros términos, de barbarie, oscuridad, primitivo, salvaje, crudo, medieval; en definitiva, todo lo opuesto a los ideales artísticos y culturales de la belleza clásica.

Las primeras novelas góticas generalmente plasman el pasado –en particular la época medieval– y sus argumentos están marcados por lo fantástico y lo sobrenatural. En los comienzos del género los argumentos de las novelas tienen lugar en castillos, monasterios, mazmorras, paisajes montañosos, ruinas, cementerios, bosques, o iglesias, entre otros, todos ellos caracterizados como sombríos, inhóspitos y deteriorados. Sin embargo, estos espacios fueron transformándose en otros diferentes a medida que cambiaba la sociedad. De esta forma, de los paisajes desoladores, devastados y llenos de amenazas del siglo XVIII, pasamos, en los siglos XIX y XX, a la ciudad moderna combinándola con componentes de la naturaleza, ya que desde siempre se ha representado a la naturaleza como una entidad salvaje, por una parte, e idílica, por otra, “a site of exalting terror as well as of comforting serenity” (Soper: 222). En épocas más

modernas, la casa antigua, representante en la mayor parte de los casos de la línea familiar, se convirtió en el sitio donde los miedos y las ansiedades del pasado regresaban al presente.

Siempre presentes en las novelas góticas están temas tabúes como el incesto y otras perversiones sexuales, las muertes repentinas, las pesadillas, los fantasmas del pasado – tanto de la línea familiar a principios del movimiento, como relacionados con esferas culturales y políticas en los sucesivos estadios del género–, las profecías, las supersticiones, la locura y el amor, entre otros.

En muchas de las novelas góticas escritas por mujeres el tema del sueño tiene un papel central, como por ejemplo en *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve, y *The Recess, or a Tale of Other Times* (1783-85), de Sophia Lee, que fueron de las primeras escritoras góticas en desarrollar este tema. Sus protagonistas, los villanos, sufren sueños que están conectados a las injusticias que ya han tenido lugar o están a punto de cometerse. El papel de estos sueños amenazadores es el de marcar las preocupaciones y las equivocaciones de los protagonistas. Todas estas ansiedades, como nos muestra Fred Botting en *Gothic* (1996), variaron teniendo en cuenta diversos cambios en los distintos campos de la vida social y cultural: la revolución política, la industrialización, o los cambios en la organización doméstica y en el ámbito sexual, por ejemplo.

En Alemania algunos escritores empezaban a usar el gótico como género literario para sus novelas. Este fue el caso de Friedrich Schiller en 1789 con *Der Geisterseher – Aus den Papieren des Grafen von O\*\**, traducida al inglés como *The Ghost-Seer – From the Papers of the Count of O\*\**, novela en la que trata temas típicos de la corriente literaria gótica, como la necromancia, el espiritualismo, y las conspiraciones. Christian Heinrich Spiess narra la historia de un fantasma del siglo XIII que anima a un caballero

a cometer incesto, violación, y asesinato, narrada en *Das Petermännchen* (1793), sirvió posteriormente de influencia en las obras de Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis. Ambas novelas alemanas son más violentas y tienen mucha más carga del elemento “horror” que las novelas góticas británicas de la época.

La escritora inglesa Ann Radcliffe dio un gran impulso a este género con aportaciones como *The Mysteries of Udolpho, A Romance* (1794) y con su siguiente novela, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797). En la primera, Radcliffe introduce la figura del villano gótico, que más tarde se transformará en el héroe byroniano. Con sus obras, Radcliffe marcó un antes y un después en la evolución de la novela gótica, presentando como figura central de la trama a una joven que es tanto víctima perseguida y atrapada, como heroína misma de la historia.

En su ensayo “On the Supernatural in Poetry” –ensayo publicado póstumamente en 1826–, Ann Radcliffe establece las diferencias entre terror y horror en la ficción gótica, las cuales ya habían sido anteriormente reflejadas en sus novelas *The Mysteries of Udolpho* y *The Italian*; “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” (Radcliffe: 149).<sup>4</sup> Radcliffe quiso dejar claro en su ensayo que lo que ella denominaba “terror” era, para ella, superior a lo que denominaba “horror”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Siguiendo las diferencias establecidas por Radcliffe, Jerrold E. Hogle explica en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, “[Terror Gothic] holds characters and readers mostly in anxious suspense about threats of life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past, (...) [Horror Gothic] confronts the principal character with the gross violence of physical or psychological dissolution, explicitly shattering the assumed norms (including the repressions) of everyday life with wildly shocking, and even revolting, consequences.” (Hogle: 3).

Es decir, terror es el sentimiento de miedo, intimidación, y pavor que se genera antes de que el suceso o la acción ocurra; y horror es el sentimiento de aversión y repugnancia después de que el suceso haya tenido lugar.

<sup>5</sup> Para esto Radcliffe hace referencia al análisis que el filósofo irlandés Edmund Burke publicó en 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*: “The union of grandeur and obscurity, which Mr Burke describes as a sort of tranquillity tinged with terror, (...) causes the sublime” (Radcliffe: 149).

En sus obras, Radcliffe dejó patente su gusto por un terror delicado, bello, artístico, donde lo sobrenatural tiene siempre una explicación lógica que se nos muestra al final, haciendo así que comprendamos que no hay nada sobrenatural ni amenazador ahí fuera.

Tomando como punto de partida lo establecido por Radcliffe en su ensayo, Ana María Morales diferencia los dos modos de presentar lo sobrenatural en la literatura, tomando como ejemplos a Radcliffe y a Matthew Gregory Lewis: “Pueden encontrarse autores que prefieren estructurar sus novelas sobre la sobrenaturalidad asumida (destacando la presencia de monstruos, demonios y fantasmas que en verdad aparecen en el texto) y otros que prefieren estructurarlas como una concatenación de sucesos extravagantes que finalmente resultarán naturales” (Morales: 5). La primera línea de desarrollo está relacionada con lo que Radcliffe denominó “horror”, y donde muchos críticos han incluido a Lewis con su novela *The Monk, A Romance* (1796). Esta corriente del horror “proponía el uso de lo sobrenatural para golpear la sensibilidad del público, la descripción morosa de los detalles escabrosos y el contacto abierto con un Más Allá que en lugar de traer tranquilidad o esperanza se revela como fuente del mal” (Morales: 5). La segunda corriente, relacionanda con lo que Radcliffe denominó “terror”, y donde ella misma se incluía, “defendía la supremacía de un terror más racional que permitiera a los lectores no caer en la desesperación del miedo preternatural” (Morales: 5).

Al igual que Ann Radcliffe, el inglés Matthew Gregory Lewis también aportó importantes novedades al género gótico, tales como la inclusión de la Iglesia Católica y sus supersticiones, la magia negra, la brujería, la nigromancia y lo diabólico en su novela *The Monk*, en la que introdujo la figura del sacerdote como villano de la trama, y con sus baladas recogidas en la colección *Tales of Wonder* (1801). Lo que más destaca de Lewis es su interés por horrorizar y asustar a sus lectores haciéndoles entender que lo sobrenatural se torna siempre perverso, inicuo e incontrolable.

En Francia cabe destacar el papel que Donatien Alphonse François de Sade, conocido como el Marqués de Sade, tuvo, sin pretenderlo, en la evolución de la temática gótica. Sade nunca consideró su obra como ficción gótica, llegando incluso a criticar este género en su ensayo “Idee sur les romans”,<sup>6</sup> prefacio de la colección de relatos cortos *Les Crimes de l'Amour* (1800). Aunque Sade no considerase su obra como gótica, en ella se puede apreciar una escenografía influenciada por los escenarios medievales y los aterradores crímenes de las novelas góticas. Así, en sus obras abundan lejanos bosques, lúgubres monasterios y castillos donde tienen lugar horribles perversiones tales como las relatadas en *Justine ou les Malheurs de la Vertu* (1791). Bien cierto es que Sade no refleja el miedo por lo sobrenatural, por la noche, o la oscuridad que trataban los escritores góticos de la época, pero sí está presente en su obra la desfragmentación de la psique, el abuso y otros aspectos como la religión, la sexualidad, la diferencia de género, o el sufrimiento; elementos que han ido teniendo más presencia en la literatura gótica con el paso del tiempo.

El género gótico comenzaría a crecer en popularidad en las Islas Británicas y en los Estados Unidos a partir de finales del siglo XVIII.

Se pueden diferenciar en la literatura gótica de esta época tres etapas: las dos primeras coinciden en el tiempo, respectivamente, con el movimiento romántico y la época victoriana de las Islas Británicas, y la tercera etapa engloba la literatura de finales del siglo XIX.

---

<sup>6</sup> “Peut-être devrions-nous analyser ici ces Romans nouveaux, dont le sortilège et la fantasmagorie composent à-peu-près tout le mérite, en plaçant à leur tête *le Moine*, supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de *Radgliffe*; mais cette dissertation serait trop longue, convenons seulement que ce genre, quoiqu'on en puisse dire, n'est assurément pas sans mérite; il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire, que monotone à lire” (Sade: 31-32).

Entre las características del movimiento romántico hay que destacar un gran cambio en cuanto a la sensibilidad con la que los escritores tratan los temas en sus obras, así como el sentimiento de disgusto con la sociedad, provocado por la estrechez de la moral y el control que la sociedad ejerce sobre el individuo; de ahí que el héroe romántico represente a un ser solitario, melancólico, iluso y utópico, o un ser ególatra al que le persiguen sentimientos de culpa, desasosiego y remordimientos. En la época romántica destacaron nombres como Percy B. Shelley, Lord Byron, Mary Wollstonecraft Shelley, John Polidori y Charles Robert Maturin, entre otros. En 1810 se publicó la novela gótica *Zastrozzi; A Romance* de Percy B. Shelley, donde encontramos toda la amalgama de personajes típicos de una novela gótica: el protagonista, un proscrito en busca de venganza; otro protagonista de la novela, hecho prisionero por el primero; la mujer seductora; los sirvientes; la anciana, que da cobijo a uno de los protagonistas; el monje; o el inquisidor. En esta novela tienen espacio argumental la venganza, el encierro, la fuga, el amor no correspondido, la tortura, el falso rumor, el suicidio, así como varios asesinatos. Un año más tarde, Percy B. Shelley, publicó *St. Irvyne; or The Rosicrucian, A Romance*, calificada como novela de horror gótico. En esta novela, Shelley se centra en el tema de la inmortalidad. Entre 1812 y 1818 el inglés George Gordon Byron, Lord Byron, publicó el poema narrativo en cuatro partes *Childe Harold's Pilgrimage*. En esta obra aparece el primer ejemplo de lo que se ha denominado “héroe byroniano”, figura que persistirá a lo largo de su obra y que engloba atributos tales como: un gran talento; gran pasión; fuerte rechazo hacia la sociedad, las instituciones y los rangos sociales; personaje frustrado en el amor a causa de las restricciones sociales o incluso de la muerte. El héroe es un rebelde, un exiliado, y su figura encierra un desagradable secreto, al igual que un comportamiento autodestructivo. Esta aportación de Lord Byron a la literatura sería bien acogida por escritores contemporáneos como Charles Robert Maturin; por escritores de la época victoriana como por ejemplo las hermanas Charlotte y Emily Brontë; y por autores de otras épocas y/o países como Edgar Allan Poe, Pushkin, Victor Hugo, Alejandro Dumas y Gustavo

Adolfo Bécquer, entre otros. En 1818 Mary Shelley publicó su novela *Frankensein; or The Modern Prometheus*, con la figura de una criatura grotesca como protagonista. Esta obra engloba temas como la culpa, el poder, el patriarcado, la ciencia, el miedo a lo desconocido o diferente, la creación, la inmortalidad y el castigo, entre otros. Un año más tarde, en 1819, el escritor y médico inglés John William Polidori escribió la novela *The Vampire; A Tale* –cuya autoría fue al principio acreditada a Lord Byron–, convirtiéndose así en el primer escritor en introducir la figura del vampiro como protagonista de la novela gótica. La novela de Charles Maturin *Melmoth the Wanderer* (1820) –similar en temática a la obra de teatro *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604), de Christopher Marlowe, y a *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808), del alemán Johann Wolfgang von Goethe– presenta a Melmoth –como héroe byroniano– que vende su alma al diablo a cambio de ciento cincuenta años más de vida. Esta novela es considerada por algunos críticos como la última obra de lo que se ha denominado el género gótico clásico.

En cuanto a la literatura gótica en Estados Unidos, los escritores se centraron más en los miedos, en los terrores y horrores más cercanos y reales en lugar de fijarse en los componentes de la literatura gótica en la época del Romanticismo en las Islas Británicas –el individualismo, los paisajes, la naturaleza salvaje y feroz, y los miedos sobrenaturales, entre otros– que hasta el momento era lo predominante en este género literario. Aquí y ahora las amenazas se tornan reales: la sociedad, el ser humano. Eric Savoy en su artículo “The Rise of American Gothic” hace ver que el pasado está aún muy presente en la sociedad americana, y con él todos los vicios, flaquezas, maldades y, por consiguiente, culpas que ese pasado trae consigo.<sup>7</sup> Como ejemplo, Savoy menciona la novela *Wieland: or The Transformation. An American Tale* (1798), de Charles

---

<sup>7</sup> “The sins of the fathers –their excesses, their violence and abuses, their predispositions toward the irrational– are visited upon their children, who despite their illusions of liberty, find themselves in the ironic situation of an intergenerational compulsion to repeat the past” (Savoy: 172).

Brockden Brown, primera novela gótica del país.<sup>8</sup> En esta novela, Brown adapta las convenciones del gótico británico a las circunstancias de América; ansiedades sobre la capacidad del individuo con respecto al sentido común y el autocontrol dentro de un inestable orden social en la nueva república norteamericana. El asesinato, la persecución, y el poder de la mente humana son los principales temas en esta obra.

Décadas más tarde, en la época victoriana, el género gótico no fue el género dominante, pero sin embargo entró en su fase más creativa. En esta época, la novela gótica fue utilizada como herramienta para expresar el descontento social por las leyes injustas que afectaban a las clases más bajas, la falta de libertad, y la condición de la mujer. En Reino Unido destacan nombres como George W. M. Reynolds, las hermanas Brontë, Elizabeth Gaskell, y Joseph Sheridan Le Fanu, entre otros. Entre 1844 y 1848, George W. M. Reynolds publica, en entregas semanales, su novela *The Mysteries of London*, obra muy influyente en el desarrollo de lo urbano, de la ciudad, como escenario gótico. En estas entregas Reynolds cambia elementos típicos del género gótico como, por ejemplo, las doncellas en apuros, los castillos encantados o los villanos, por elementos de la vida cotidiana después de la Revolución Industrial como, por ejemplo, el crimen, la pobreza, la crudeza de la gran ciudad, las clases sociales desfavorecidas o las injusticias sociales. En 1846 Reynolds publicó su novela gótica *Wagner, the Werewolf*, en la que vuelve a estar presente el tema del pacto con el diablo. En 1847 encontramos varias novelas que han tenido gran repercusión a lo largo de los años: *Whuthering Heights*, de Emily Brontë; *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

Es importante destacar el papel que las hermanas Brontë tuvieron en la evolución del género gótico, ya que ambas son consideradas los pilares de lo que se conoce como Gótico Femenino, “Female Gothic”. Emily y Charlotte Brontë exploran las trampas y

---

<sup>8</sup> “[Brown] demonstrates through the circuits of melancholy and its specifically Gothic features that neither the personal nor the cultural past is dead and that both can uncannily return”, en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (Savoy: 175).

dificultades que la mujer sufre en la esfera doméstica de la sociedad, la opresión del patriarcado, y las dificultades por las que la mujer tiene que pasar para poder operar significativamente dentro de sus límites. Este subgénero, el gótico femenino, será analizado con más profundidad más adelante.

Volviendo a la esfera histórica, Elizabeth Gaskell fue una escritora muy destacada en la literatura de la época victoriana por sus novelas, que muestran un fiel retrato de la vida social contemporánea de la época, desde los estratos más bajos hasta los más altos del universo victoriano. Sin embargo, Gaskell también escribía relatos de temática gótica, muy distanciados del realismo social de sus novelas más conocidas, y en ellos supo combinar lo real con lo sobrenatural, creando así un efecto apasionante, inquietante, fantasmal, pero, al mismo tiempo, convincente. En sus relatos –como por ejemplo “Disappearances” (1851), “The Poor Clare” (1856), “Lois the Witch” (1859), o “The Grey Woman” (1861)– Gaskell recurre al tema de los pecados del pasado y el poder que éstos tienen para condenar a generaciones posteriores; al mismo tiempo muestra la parte más oscura y negativa de lo doméstico –la autoridad masculina y la sumisión femenina–.

En 1864 el escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu publicó *Uncle Silas*, novela en la que da cabida a un villano con un pasado oscuro, a una heroína perseguida, y a una imponente y amenazante mansión. Estos elementos muestran una clara influencia de las obras de Horace Walpole y de Ann Radcliffe. En 1872 Le Fanu publicó *In a Glass Darkly*, colección de relatos cortos dentro del género del horror y el misterio. Entre estos relatos se encuentra aquél por el que quizás es más conocido, “Carmilla”. Este relato cuenta la historia de una vampira<sup>9</sup> que seduce y ataca a mujeres. De la misma forma que

---

<sup>9</sup> Cabe aquí recordar la diferencia entre los términos “vampira” y “vampiresa”. Si bien siempre se ha utilizado el segundo como femenino del término “vampiro”, la Real Academia Española la define de la siguiente manera:

1. f. Mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce.

Walpole y Radcliffe influyeron sobre Le Fanu, éste también influyó en escritores de épocas posteriores, como fue el caso de M. R. James y Bram Stoker. Aunque “Carmilla” es un relato mucho más corto y menos famoso que la novela de Stoker, *Dracula* (1897), ésta está fuertemente influenciada por el relato de Le Fanu.

Al otro lado del Atlántico, este género asimiló y al mismo tiempo transformó la novela que venía de la Europa del Romanticismo. En Estados Unidos los escritores introdujeron en sus obras aspectos realistas relacionados con su cultura y su contexto.<sup>10</sup> Los elementos típicos de la tradición gótica del viejo continente, es decir, las ruinas, los castillos, las iglesias, la perversa aristocracia, o la gran sensibilidad de las heroínas, entre otras, no tenían sentido en la realidad norteamericana, siendo sustituidos allí por la culpa y los secretos familiares; los fantasmas del pasado.<sup>11</sup>

Coetáneo a la época victoriana es Edgar Allan Poe prolífico escritor de relatos con tendencia gótica e influenciado por la figura del héroe byroniano. A diferencia de otros clásicos de la novela gótica, Poe no abusó de los elementos costumbristas y moralistas, tales como la diferencia de clases o la virtud moral, sino que se recreaba en la muerte, la descomposición física de los cuerpos, la reanimación de los muertos, los enterramientos en vida, o la culpa. Poe se centró también en la psicología, en el inconsciente de sus personajes, a los que, a menudo, llevaba hasta la locura. Para provocar a sus lectores, Poe se valía tanto del terror como del horror en sus relatos cortos. La fórmula que

---

## 2. f. Mujer fatal.

Siguiendo estas definiciones, Javier Arries establece que cuando se habla de vampiresas “se trata de mujeres vivas” y que cuando se habla de vampiras se está utilizando el “término correcto y riguroso en castellano para la mujer vampiro, como espectro o cadáver chupador de sangre” (Arries: 107).

<sup>10</sup> “(...) contrasts of light and dark, good and evil, were inflected in texts in which the mysteries of the mind or of family pasts were the central interest: the human and social world completely replaced the grand Gothic terrors of a supernatural kind. In the American context a different geography and history were available to writers: romantic adventures could take place in the wilds of an uncharted continent or horrors could be found in the Puritan witch trials of Salem in the seventeenth century” (Botting: 114).

<sup>11</sup> “Though the grand gloom of European Gothic was inappropriate, the commonplace of American culture was full of little mysteries and guilty secrets from communal and family pasts” (Botting: 115).

podemos apreciar en Poe es el uso primeramente del terror, el cual se extiende a lo largo de la mayor parte del relato, preparando así la atmósfera para lo que vendrá después en el desenlace de la trama, donde Poe se sirve del horror para mostrar, ahora ya de forma explícita, lo que el lector ha venido intuyendo. Algunos de los relatos en los que Poe explota el horror como tendencia gótica son “Berenice” (1835), “Ligeia” (1838), “The Fall of the House of Usher” (1839), “The Oval Portrait” (1842), “The Mask of the Red Death: A Fantasy” (1842), “The Tell-Tale Heart” (1843), “The Premature Burial” (1844), o “The Cask of Amontillado” (1846). Estos relatos comparten los temas más recurrentes en la obra de Poe: catalepsia, enfermedad mental, muerte prematura, o, incluso, enterramiento en vida.

De una manera más sutil que Poe, Nathaniel Hawthorne también supo plasmar lo aciago, lo siniestro, lo abominable y lo funesto en sus relatos y novelas, creando espacios y ambientes angustiosos, y plasmando la cara más oscura de la sociedad americana. Su obra está llena de simbolismo y temas psicológicos, al igual que la de Poe, recalcando los aspectos más oscuros de las cualidades del ser humano: la maldad, el pecado, la culpabilidad. Entre las obras de Hawthorne destaca la colección de relatos cortos *Mosses from an Old Manse* (1846), donde encontramos su relato más famoso, “Young Goodman Brown”, y las novelas *The Scarlet Letter* (1850), *The House of the Seven Gables* (1851), y *The Marble Faun; Or, The Romance of Mount Beni* (1860).

En la época literaria de final de siglo, en las Islas Británicas destacan escritores de renombre como Robert Louis Stevenson con su novela *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Oscar Wilde con *The Picture of Dorian Gray* (1891), o Bram Stoker con *Dracula* (1897). Todas estas novelas explotan los escenarios urbanos, transformando magistralmente el paisaje cotidiano de la ciudad en un ominoso escenario gótico.

En este período los monstruos ya no venían tanto del mundo exterior sino de nuestro mundo interior, de nuestra mente, de nuestro espíritu; unos monstruos que, muchas veces, son más fuertes y más destructores que los que nos puedan venir de fuera. Nosotros mismos somos nuestros peores enemigos, nuestras peores pesadillas. Aparece así la figura del doble o “Doppelgänger”, y la lucha de nuestra sensibilidad, benevolencia, en definitiva, todo lo bueno de nuestro ser, contra la maldad, la depravación y la crueldad que también habitan en nosotros. Este enfrentamiento con su bestia interior nos hace ver a los personajes de las novelas de esta época, aunque pueda parecer irónico, como más humanos, más vulnerables, más nosotros mismos.

En esta época se aborda también el tema del colonialismo debido al estatus que el Reino Unido tenía como estandarte de la hegemonía imperial en la época moderna. Apareció así, como Lizabeth Paravisini-Gebert afirma, una nueva clase de maldad en el género gótico de finales del siglo XIX y principios del XX,<sup>12</sup> “the Imperial Gothic”, como lo denominó Patrick Brantlinger,<sup>13</sup> y que como Kelly Hurley bien indica,<sup>14</sup> “describes dangerous encounters between Englishman and colonized subject, (...) in the contact zones of the empire. In the colonies the ‘civilized’ man may revert to barbarism with frightening rapidity (...) and come to wear ‘the mask of the beast’” (Hurley: 195). Rudyard Kipling plasmó estas ideas de la expansión colonial y el imperio británico en relatos como “The Strange Ride of Morrowbie Jukes”, “My Own True Ghost Story”, “The Phantom ‘Rickshaw”, publicados en *The Phantom ‘Rickshaw and other Eerie Tales* (1888).

---

<sup>12</sup> En su artículo “Colonial and Postcolonial Gothic: the Caribbean”, Lizabeth Paravisini analiza la relación que hacen los escritores góticos entre la maldad y la raza, el paisaje, y el deseo y desesperación eróticos.

Todos estos elementos son analizados en profundidad en el apartado 6, dedicado a los estudios coloniales y post-coloniales, y en el apartado 7, dedicado al Caribe.

<sup>13</sup> En el capítulo 8 de su libro *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, titulado “Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914” (Págs. 227-254).

<sup>14</sup> En su artículo “British Gothic Fiction, 1885-1930”.

En general, los textos de final de siglo describían cuerpos humanos que habían perdido su derecho a una identidad discreta e íntegra; habían perdido su esencia humana. Por el contrario, son cuerpos que ocupan el umbral entre dos términos de una oposición: humano/bestia, hombre/mujer, cordura/locura, civilizado/primitivo.<sup>15</sup> A estos cuerpos se les ha denominado “abhuman bodies”.<sup>16</sup> Este ser conserva vestigios de su identidad humana, pero está en proceso de convertirse, o ya se ha convertido, en un “Otro”.

Al mismo tiempo en Estados Unidos destacaron escritores como Ambrose Bierce, Robert William Chambers y Henry James, entre otros. Ambrose Bierce sigue la línea de horror y el pesimismo tan presente en la obra de Poe, destacando con sus relatos cortos, algunos de ellos con elementos y tendencias góticas como “The Haunted Valley” (1871), “The Boarded Window” (1891), “The Damned Thing” (1893), o “The Death of Halpin Frayser” (1893). Lo característico de la obra de Bierce es su interés por la muerte, o el miedo hacia ésta misma. En casi todos sus relatos hay gente que muere o acaba de morir, cadáveres o fantasmas. Robert William Chambers también cultivó el relato corto, recopilando los más destacados en *The King in Yellow* (1895). Chambers utiliza un tono macabro, dirigiendo su obra hacia lo sobrenatural. Su obra ha sido reverenciada años más tarde por escritores como H.P. Lovecraft. Henry James destacó con su novela *The Turn of the Screw* (1898), novela llena de misterio, suspense y miedo, al igual que de espectros, fantasmas y figuras misteriosas que producen diferentes sensaciones en el lector. La elección de James de dejar la historia sin un final que la cierre contribuye a la sensación de intriga.

---

<sup>15</sup> Como muestra Kelly Hurley en *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle* (Hurley, 2004: 3-4) y en su artículo “British Gothic fiction, 1885-1930” (Hurley, 2002/2010: 189-207).

<sup>16</sup> “Abhuman bodies” fue utilizado por primera vez por el escritor inglés William Hope Hodgson en su novela de horror *The Night Land* (1912), y en sus historias del detective Carnacki, escritas entre 1910 y 1912, y publicadas todas juntas en *Carnacki the Ghost-Finder* (1913).

Ya en el siglo XX se podría hablar de tres etapas o corrientes dentro del género gótico: el gótico post-victoriano, tanto en Reino Unido como en Estados Unidos; el gótico sureño americano; y el horror moderno, cuya tendencia continúa aún en el siglo XXI.

En cuanto a lo que se ha denominado “gótico post-victoriano”, en Reino Unido destacan nombres como: M. R. James, Algernon Blackwood, William Hope Hodgson, Hugh Walpole, Marjorie Bowen, o Daphne Du Maurier. M. R. James, destacado escritor de relatos de fantasmas recogidos en colecciones como *Ghost Stories of an Antiquary* (1904), *More Ghost Stories of an Antiquary* (1911), *A Thin Ghost and Others* (1919), y *A Warning to the Curious and Other Ghost Stories* (1925), situaba la trama de sus obras en una ambientación más realista y contemporánea que escritores de épocas anteriores,<sup>17</sup> al mismo tiempo que dejaba atrás los clichés del gótico tradicional. Algernon Blackwood es uno de los escritores más destacados en el arte de asombrar, provocar pavor y atemorizar, al igual que uno de los más prolíficos en cuanto a historias de fantasmas y relatos de horror, los más conocidos “The Willows” (1907) y “The Wendigo” (1910). William Hope Hodgson centró la mayor parte del drama y el horror de sus obras en el océano. Escribió relatos cortos como “The Goddess of Death” (1904), “Terror of the Water-Tank” (1907), “The Voice in the Night” (1907); y novelas como *The House on the Borderland* (1908) y *The Night Land* (1912), ambas novelas con elementos típicos del género de la ciencia ficción, o *The Ghost Pirates* (1909). Hugh Walpole destacó con sus novelas de horror gótico *Portrait of a Man with Red Hair* (1925) o *The Killer and The Slain* (1942). Marjorie Bowen escribió historias de horror tanto sobrenatural como real, como *Black Magic: A Tale of the Rise and Fall of the Antichrist* (1909), *Dr. Chaos and the Devil Snar'd* (1933);<sup>18</sup> sus tres colecciones de relatos sobrenaturales, *The Last Bouquet*, *Some Twilight Tales* (1933), *The Bishop of*

---

<sup>17</sup> Aldeas inglesas, abadías, universidades, antiguos pueblos o ciudades en Dinamarca, Francia o Suecia, pueblos costeros.

<sup>18</sup> *Dr. Chaos and The Devil Snar'd* fue publicada bajo el pseudónimo de George R. Preedy.

*Hell and Other Stories* (1949) y *Kecksies and Other Twilight Tales* (1976); *The Man with the Scales* (1954), novela con elementos sobrenaturales heredados del alemán E. T. A. Hoffmann.<sup>19</sup> Daphne Du Maurier, destacó con novelas como *Jamaica Inn* (1936) o *Rebecca* (1938). En esta última, cuyo argumento se asemeja en gran medida con la novela *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, Du Maurier cuenta la historia de una mujer, nueva esposa de un viudo, que sufre la “presencia” de la primera mujer de éste, la cual ha fallecido en circunstancias misteriosas.

En Estados Unidos, en el gótico post-victoriano, destacan, entre otros, escritores como H. P. Lovecraft o Robert Bloch. Lovecraft, muy influenciado por la obra de Edgar Allan Poe, y también, aunque en menor proporción, por Robert W. Chambers, consideraba a la humanidad como maldita, insignificante, sin poder y en constante amenaza de lo oscuro y lo bárbaro. La especie humana y sus infortunios se tornan en uno de los temas principales en la obra de Lovecraft junto con la religión, el destino, las diferentes razas y clases sociales, la ciencia, o el sentimiento de culpa.<sup>20</sup> Al igual que Poe ejerció gran influencia sobre Lovecraft, éste también ha influido enormemente en escritores de épocas posteriores. Robert Bloch, discípulo de Lovecraft y prolífico escritor de historias de horror psicológicas, trató en sus relatos temas como el vudú – como en “Mother of Serpents”–, la magia negra –como en “Return to the Sabbat”–, y la posesión demoníaca –como en “Fiddler’s Fee”–,<sup>21</sup> entre otros. Entre sus novelas cabe destacar *American Gothic* (1974), basada en la vida real del asesino en serie H. H. Holmes.

---

<sup>19</sup> Hoffmann ha influido en los escritores ingleses con sus desmedidos elementos sobrenaturales y sus horrores atrevidos, con lo absurdo y lo siniestro de nuestras vidas, con una realidad llena de pasiones y personajes terribles; personajes poderosos que llegan a dominar a sus iguales consiguiendo aniquilarlos. Hoffmann hizo magistral uso de la combinación de lo macabro con lo real.

<sup>20</sup> Una culpa heredada; sus personajes no pueden escapar del pasado de sus familias, hecho que los ronda continuamente y los obsesiona.

<sup>21</sup> Los tres relatos publicados en 1945 en la colección *The Opener of the Way*.

El gótico sureño se dio en Estados Unidos, influenciado por el gótico tradicional. Combinaba algunas de las sensibilidades góticas, como el gusto por lo grotesco, con escenarios y estilos típicos de la zona sur de Estados Unidos. Los escritores utilizaban recursos góticos, como lo macabro, para plasmar valores sureños, como el conservadurismo religioso, el patriotismo, o el nacionalismo. Dentro de esta tendencia literaria destacan, entre otros, William Faulkner, Flannery O'Connor, Eudora Welty, y Katherine Anne Porter.

En textos de escritores sureños del siglo anterior, como Poe o Hawthorne, por ejemplo, se puede apreciar un miedo hacia la raza negra, hacia el progreso o la sublevación de los negros en el país. En el gótico sureño del siglo XX se aprecia, una vez más, el dominio o control de blancos sobre negros, proveniente de la etapa del sistema de plantación y esclavitud en el sur de Estados Unidos. Además de todo esto, hay que destacar también cómo escritoras afroamericanas de esa época usaron el género gótico para, tal como Andrene M. Taylor manifestó, desentrañar e interpretar “the racial signifiers of erotic desire in early Gothic writing” (Elferen: 189),<sup>22</sup> usando así los elementos de la literatura gótica en sus obras.<sup>23</sup>

En cuanto a la literatura gótica contemporánea, “Contemporary Gothic” o “Modern Horror”, Steven Bruhm afirma que el género no ha roto con la tradición gótica de mirar hacia atrás anhelando una estabilidad social que realmente nunca existió.<sup>24</sup> Del mismo modo, Bruhm asegura que las preocupaciones principales de la literatura gótica clásica

---

<sup>22</sup> En “Signifying Gothic Sexuality in Gayl Jones’ *Corregidora*”, en *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day* (Pgs. 187–203), editado por Isabella van Elferen (2007).

<sup>23</sup> “In their works, the Gothic setting is the South and/or the plantation; the Gothic heroine is the slave girl and the Gothic villain is the lustful slave master. These writers make the threat of incest implied in Gothic writing, real. In fact, incest is made apparent in the double, the mulatta character” (Elferen: 190).

<sup>24</sup> Steven Bruhm en “The Contemporary Gothic: Why We Need It” menciona cómo las tramas de la novella *IT* (1987), de Stephen King, y las novelas vampíricas de Anne Rice (la primera de ellas publicada en 1976, y la última, por ahora, en 2015) tejen las historias en un pasado lejano con el fin de hacer referencias a la situación de la cultura americana contemporánea.

no se diferencian de las del gótico contemporáneo.<sup>25</sup> Bruhm establece las ansiedades de la literatura gótica contemporánea como preocupaciones políticas, históricas, miedo a la otredad extranjera, o invasiones de monstruos. En la segunda mitad del siglo XX aparecieron nuevas ansiedades como la expansión de la tecnología, avances en el desarrollo de las armas, y también avances en la medicina. A todo esto, Bruhm suma el aumento en los años sesenta del movimiento feminista, la liberación homosexual, y los derechos civiles afroamericanos, junto con un intensificado ataque en contra de la ideología y jerarquía cristiana, todo lo cual amenazaba la supremacía de los valores tradicionales.<sup>26</sup>

La literatura gótica contemporánea viene ligada a la figura de Sigmund Freud y su psicoanálisis.<sup>27</sup> El psicoanálisis en el siglo XX permitió la aparición de una nueva forma de tratar y analizar la vida interior de los personajes en la literatura gótica, el inconsciente. Según Freud, éste se forma en el momento en el que un niño o una niña se enfrentan por primera vez a la prohibición de sus deseos. Según Bruhm esto es la clave para un entendimiento freudiano de la literatura gótica.<sup>28</sup> Bruhm mantiene que la literatura gótica contemporánea se centra en una pérdida y en el intenso deseo que los personajes sienten por el objeto perdido, aunque esto les acarree consecuencias negativas. Al mismo tiempo los personajes sufren por la pérdida pero se convierten en el objeto perdido a través de la imitación o de la identificación, lo que Bruhm ha denominado con el nombre de “trauma”: “The Gothic itself is a narrative of trauma. Its

---

<sup>25</sup> “The dynamics of the family, the limits of rationality and passion, the definition of statehood and citizenship, the cultural effects of technology” (Bruhm: 259).

<sup>26</sup> Bruhm: 260.

<sup>27</sup> “What makes the contemporary Gothic contemporary (...) is not merely the way Freudian dynamics underlie Gothic narratives, but how contemporary Gothic texts and films are *aware* of this Freudian rhetoric and self-consciously *about* the longings and fears it describes. (...) the Freudian machinery is more than a tool for discussing narrative; it is in large part de subject matter of the narrative itself” (Bruhm: 262).

<sup>28</sup> “As human beings, we are not free agents operating out of conscious will and self-knowledge. Rather, when our fantasies, dreams, and fear take on a nightmarish quality, it is because the unconscious is telling us what we really want. And what we really want are those desires and objects that have been forbidden” (Bruhm: 262–263).

protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities” (Bruhm: 268). Esta identificación o imitación de la pérdida acarrea, como consecuencia, la pérdida también del Yo.

Entre los escritores del gótico contemporáneo del siglo XX cabe destacar, entre otros, a la británica Angela Carter, con novelas como *Heroes and Villains* (1969), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), o algunos relatos incluidos en *The Bloody Chamber* (1979). Los relatos de *The Bloody Chamber* recogen cuentos de hadas y leyendas tradicionales, que Carter transforma en relatos góticos llenos de sensualidad y oscuridad al mismo tiempo, dándoles un giro original y diferente al de los cuentos tradicionales, donde lo masculino era sinónimo de valentía y éxito. Ahora lo femenino y todo lo que esto conlleva –lucha, fuerza, sexualidad, sensualidad y libertad, entre otros– encabezan estas reescrituras de leyendas y cuentos tradicionales.

En Estados Unidos cabe destacar a Raymond Kennedy con su novela *Lulu Incognito* (1988), fábula de la decadencia causada por el orgullo y la codicia, donde se observa la destrucción de la joven protagonista por parte de una vengativa mujer mayor. Esta crónica de la destrucción humana se centra en el tema de la esclavitud espiritual que sufre la protagonista, mostrando así las partes más oscuras de la mente y el alma humanas.

En el siglo XXI destacan, entre otros, escritores norteamericanos como los ya mencionados Anne Rice y Stephen King –ver nota pie de página número 24–, y también Joyce Carol Oates. Joyce Carol Oates, al igual que muchos de los escritores destacados en el siglo XXI, comenzó a escribir en las últimas décadas del siglo anterior y fue forjando su prestigio desde entonces. A comienzos de los años ochenta empezó a

escribir historias góticas de horror, con un gran uso del realismo mágico,<sup>29</sup> como por ejemplo *Bellefleur* (1982), donde trata temas como el aislamiento auto-impuesto, las profecías, la telekinesia, las maldiciones familiares y la salvación. Otras novelas góticas de Oates son *A Bloodsmoor Romance* (1983), *Mysteries of Winterthurn* (1984), *Zombie* (1995), *My Heart Laid Bare* (1999), y ya en el siglo XXI, *Beasts* (2001), *The Accursed* (2013), o *Jack of Spades* (2015).

Es muy difícil aún hablar de una tendencia en la literatura gótica en el siglo XXI, ya que coincide en muchos aspectos con la del siglo anterior.<sup>30</sup> En este sentido, Spooner hace referencia tanto al uso de escenarios apocalípticos –que se asemejan a obras de siglos pasados, como *The Last Man* (1826), de Mary Shelley, o *I Am Legend* (1954), de Richard Matheson; poniendo como ejemplo de esto la novela *World War Z* (2006) de Max Brooks–, como al reiterado planteamiento de romances fuera de lo establecido como normal, es decir, amores “vampíricos” o amores con peligrosos pero atractivos héroes, como referencia a las crónicas vampíricas de Anne Rice o las primeras del género gótico.

Escritores y editoriales abusan de esta última tendencia siguiendo el fenómeno adolescente de los amores prohibidos, de ahí que se haya explotado este tema para así asegurarse un gran reembolso económico. De esta manera, destacarán como nueva tendencia “gótica”<sup>31</sup> novelas seriadas como “The Vampire Diaries” (1991-2014), saga – hasta ahora– de trece libros comenzada, por la escritora norteamericana Lisa Jane Smith

---

<sup>29</sup> Modo literario de mediados del siglo XX cuyo interés es presentar lo irreal y lo extraño como algo cotidiano.

<sup>30</sup> “(...) its distinctive trends and themes generally cultivate ideas seeded earlier in the preceding century rather than plant entirely new ones” (Spooner: 180).

<sup>31</sup> Entrecorillado mío. He decidido poner el término *gótico* entre comillas porque discrepo con la tendencia de calificar a todo este tipo de literatura como gótico en lugar de seriales a modo de telenovelas para adolescentes. No toda esta literatura será gótica por el único hecho de tener como protagonistas a vampiros o zombis; pero, si tienen los demás elementos de la literatura gótica, algunos de estos seriales o sagas sí podrán ser considerados como literatura gótica. Habrá entonces que analizar todo este tipo de novelas para ver si poseen, o no, las características de la literatura gótica.

y continuada, entre otros, por Aubrey Clark; y la saga conocida como “Twilight” que cuenta, también por ahora, con cuatro libros escritos por la escritora norteamericana Stephenie Meyer entre los años 2005 y 2008. Ambas sagas muestran un triángulo amoroso donde la humana es una adolescente que se siente atraída por dos archienemigos no humanos<sup>32</sup>. Los tres protagonistas están destinados a correr y padecer diversas clases de amenazas y riesgos, lo cual hace que se unan para aumentar sus fuerzas en la lucha contra el mal común. Al final, también en ambas sagas, la adolescente protagonista es transformada en vampiro.

En este siglo XXI hay otro fenómeno, esta vez más nuevo, que las editoriales y los guionistas de series de televisión o películas explotan también al máximo. Es la aparición de una nueva amenaza, un nuevo ser del que se hace gran uso: el zombi. Esta figura entra en el mundo gótico a través del contacto con otras culturas, aunque en el presente contexto de globalización en el que vivimos, su uso se ha desviado de la figura del zombi originalmente proveniente del folclore caribeño con el fin de acercarlo más a las amenazas y vidas cotidianas de la sociedad de este siglo. Los escritores hacen uso de este estereotipado zombi para justificar pandemias, virus, o problemas medioambientales, entre otros. Sin embargo, al igual que el monstruo más famoso en la literatura gótica, el vampiro, el zombi ha sido ya asimilado y “humanizado” por los lectores y en general también por la sociedad contemporánea, debido también a la continua presencia de este elemento en nuestro día a día como consecuencia de la aparición del zombi en diversas series de televisión, las cuales nos muestran zombis que están a nuestro alrededor aprendiendo a vivir, como Sopper indica, en una sociedad “estándar”, luchando por sus derechos y, cómo no, protagonizando historias de amor.<sup>33</sup> Buen ejemplo de todo esto son *Generation Dead* (2008), de Daniel Waters; *Breathers: A*

---

<sup>32</sup> Dos hermanos vampiros en la saga comenzada por Lisa Jane Smith, un vampiro y un hombre lobo en la saga de Stephenie Meyer.

<sup>33</sup> “In these interactions of twenty-first-century Gothic, zombies have become the ultimate means of investigating and exploring a number of pressing contemporary questions, not least of which is what it means to be human” (Spooner: 184).

*Zombie's Lament* (2009), de S. G. Browne; o *Warm Bodies* (2010), de Isaac Marion, entre otras.<sup>34</sup>

Desde finales del siglo XIX comenzaría a desarrollarse un estilo literario marcadamente postcolonial, al que se ha denominado “Literatura Postcolonial”. Este estilo muchas veces comparte características y/o elementos con la literatura gótica, aunque algunas de las convenciones del gótico tradicional experimentan cambios: los castillos o las ciudades se transforman en casas coloniales, en plantaciones, o en paisajes rodeados por una naturaleza viva y colorida, una naturaleza nueva y exuberante, distinta de la europea. En esta literatura gótica postcolonial el pasado y los actos acontecidos en él son uno de los temas principales; como dice Sheri Ann Denison, “[g]hosts no longer whisper from paintings or haunt ships. Instead, they are the echoes of past memories” (Denison: 6).

---

<sup>34</sup> Esta imagen del zombi que da la industria literaria y cinematográfica del siglo XXI dista mucho de la figura del zombi de la cultura caribeña y del folclore caribeño, como se verá más adelante.

## *La novela que se repite. Elementos recurrentes*

### *3.1. Dramatis Personae. Los rostros del drama*

“She became the centre of a group of listeners. The interest she excited dissipated, in some degree, the dread inspired by the mysterious voices.

There was nothing ominous about this young, bright, fair reality,  
though her aspect was strange.”

Clemence Housman

En toda novela, relato, poema o película gótica se encuentra una serie de personajes, elementos y temas que, aunque hayan ido evolucionando o cambiando sustancialmente a lo largo de las épocas, son muy recurrentes.

Las novelas góticas tradicionales siempre han mantenido las diferencias de género entre los protagonistas dando lugar a dos arquetipos muy definidos. William P. Day establece las siguientes características para cada uno de los arquetipos:<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Day, p. 76.

## ARQUETIPO MASCULINO

(DESEO DE PODER)

- Egoísta
- Impulsos egocéntricos
- Deseo de convertirse en Dios, en divinidad.
- Rompe las leyes sociales
- Deseo de un poder ilegítimo

## ARQUETIPO FEMENINO

(DESEO DE VIRTUD)

- Fuertes cualidades afectivas
- Deseo de entrega
- Afín a las leyes morales y a las normas sociales
- Deseo y voluntad de sobrevivir
- Sometimiento ante la autoridad legítima

Los personajes de la literatura gótica tradicional traen consigo el desarrollo de diferentes temas, tendencias o estudios dentro de la literatura gótica que serán analizados en profundidad en los diferentes apartados, ya que merecen ser desarrollados detenida e individualmente.

En los análisis de las novelas que para este estudio he escogido explicaré cómo funcionan o afectan a la trama los personajes de la literatura gótica tradicional que propongo a continuación; es decir, indicaré cómo escritores de épocas distintas y espacios geográficos dispares los han utilizado y/o modificado en sus obras.

1. **El Héroe.** Personaje agudo, valiente e ingenioso que desafía al villano con un fin exitoso de cara a sus metas. A menudo es un personaje caracterizado por la soledad y el aislamiento, ya sea por causas voluntarias o involuntarias.
2. **El Villano.** Es la representación del mal por excelencia, bien por su propia caída en desgracia, o por alguna maldad implícita. Este personaje, en la literatura gótica, es, en casi todos los casos, representado por una figura masculina.

3. **El Vagabundo.** Es la representación del aislamiento, de la soledad, que vaga en continuo exilio, generalmente, en la literatura gótica tradicional, debido a un castigo divino.
4. **La Doncella.** Figura virginal, joven, pura, hermosa, inocente, amable y frágil. Su debilidad es caracterizada por desmayos y llantos cuando sus virtudes se ven amenazadas y/o cuestionadas. En la literatura gótica se la representa como la portadora de un pasado misterioso, el cual se va desvelando para al fin descubrir que proviene de una familia noble.
5. **La Esposa.** Generalmente representa a la obediente esposa de un marido tirano. Esta figura y su relación con su marido muestran cómo eran representadas las mujeres en la literatura gótica tradicional: débiles, completamente sumisas e, incluso, en algunos casos, la esposa aceptaba la poligamia del hombre. Los personajes de la doncella y de la esposa están representados, casi como norma, bajo un mismo personaje.
6. **El Sirviente.** En la literatura gótica tradicional es representado mayoritariamente como un personaje masculino, el cual actúa como un resorte cómico. Figura que hace que el argumento vaya hacia delante, actuando como transición entre los distintos acontecimientos de la trama.
7. **Los Bromistas.** En estos personajes recae la misión de romper la tensión. Eran, como el sirviente, el resorte cómico en medio de la tensión y dificultad de la trama.
8. **Los Rufianes.** Aparecían en escena en mitad de la trama para secuestrar a la doncella y causar un conflicto.
9. **El Clero.** Representado como un grupo espiritualmente débil y generalmente malvado.

10. **El Escenario.** El marco donde se desarrolla la acción en el género gótico conforma en sí mismo un personaje más, uno muy importante. En la literatura gótica tradicional el escenario es generalmente un castillo, una abadía, un monasterio o cualquier otro lugar religioso, o un paraje inhóspito y/o en ruinas. El escenario, como la mayoría del resto de personajes, guarda un secreto. Este escenario contribuye así a la fuerza de la trama, a la tensión creada por su carácter lúgubre y amenazante, aterrador, para los demás personajes.<sup>36</sup> Dentro del elemento del escenario, la casa cobra un papel muy importante en la literatura gótica. Aunque se pueda pensar en la casa como un lugar donde poder sentirnos seguros y protegidos, este elemento de la esfera doméstica cobra un papel amenazante, algo que no cambia en ninguna de las diferentes etapas del género. La literatura gótica nos presenta la casa como la imagen de un hogar roto, atrapado y poseído por su historia, su pasado, “a situation represented by way of undead spectres that, notably, elicit desire and/or dread” (Davison, 2007: 29). No en vano es en nuestro hogar donde somos nosotros mismos, con nuestros secretos más oscuros e inconfesables. El trinomio escenario-personajes-sucesos da lugar a lo que Natalia Álvarez Méndez ha denominado “espacio psicológico”.<sup>37</sup> Considerando que el tema del escenario necesita ser ampliado en profundidad, le he dedicado el siguiente apartado

---

<sup>36</sup> [The Gothic setting] not only evokes the atmosphere of horror and dread, but also portrays the deterioration of its world. The decaying, ruined scenery implies that at one time there was a thriving world. At one time the abbey, castle or landscape was something treasured and appreciated. Now, all that lasts is the decaying shell of a once thriving dwelling”, David De Vore, Anne Domenic, Alexandra Kwan, Nicole Reidy, en “The Gothic Novel”, U. C. Davis University Writing Program (University of California), en <http://cai.ucdavis.edu/waters-sites/gothicnovel/155breport.html> (Página visitada el 22 de julio de 2014).

<sup>37</sup> Es importante analizar esa relación con los pensamientos, la psique, y los sentimientos de los personajes; cómo los personajes interactúan con el espacio que los rodea. De ahí que Natalia Álvarez afirme que “la identificación sémica entre espacio y personaje es tan intensa que condiciona el desarrollo de la trama”, y continúa aseverando que “el espacio se proyectará como un elemento condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes y de su incardinación en el espacio social; además de adquirir el poder de convertirse en un actante más de la narración e incluso en el protagonista de la misma gracias a su identificación u oposición con los personajes” (Álvarez: 40-41).

### 3.2. *Espacios narrativos. Cuando el escenario es protagonista*

“I looked upon the scene before me –  
upon the mere house, and the simple landscape features of the domain–  
upon the bleak walls –upon the vacant eye-like windows–  
upon a few rank sedges –and upon a few white trunks of decayed trees.”

Edgar Allan Poe

El hecho de nombrar este apartado “Espacios narrativos” ha sido intencionado, con el fin de hacer un guiño al estudio que voy a seguir para el mismo. En su estudio publicado bajo el título *Espacios narrativos*, Natalia Álvarez Méndez analiza en profundidad el elemento del espacio; como ella dice en las conclusiones del estudio, en toda su complejidad. De entre toda esta complejidad que Álvarez nos hace ver del espacio, he seleccionado aquellas características que considero necesario resaltar, ya que más tarde serán analizadas en el apartado de las novelas escogidas para el presente estudio. Así, de entre las maneras más significativas y reiteradas de recrear el espacio en la literatura, destacan:<sup>38</sup>

❖ Espacio único / plural: Álvarez muestra que en las novelas se aprecia, o bien un único espacio donde se desarrolla la trama, o bien un espacio principal que disfruta de más importancia que otros emplazamientos que se incluyen en la trama. Pone de ejemplo la ciudad, espacio principal que encierra otros escenarios como son las casas, las calles, los bares, y demás localizaciones urbanas. Así mismo, Álvarez también pone de manifiesto que hay novelas cuyas tramas acontecen en múltiples escenarios, dispares entre sí.

---

<sup>38</sup> Álvarez, pp. 83–150.

❖ Espacios semiotizados:<sup>39</sup> Álvarez hace referencia a la gran diversidad de parejas u oposiciones espaciales, destacando yo para mi estudio, de entre las quince que ella menciona, las siguientes:

- Lugares públicos, donde se recrea la vida social, en oposición a los espacios privados, donde el yo más íntimo se pone de manifiesto. Álvarez señala que las connotaciones que se desprenden de cada lugar son variadas; por ejemplo, el ámbito privado puede traer consigo la representación de refugio, de protección, pero al mismo tiempo, según se mire y dependiendo del uso, del valor o del significado que le dé el autor –y por qué no, también el lector– puede significar aislamiento o encierro.
- Espacios naturales, de carácter sencillo y apacible, pero al mismo salvajes y que pueden provocar también angustia y horror, versus espacios edificados, socializados, que pueden dar lugar, según indica Álvarez, a sentidos o valores contrapuestos que provocan “un desajuste en la dimensión espacial (...) a causa de la impronta de las reformas producidas por el hombre [sic]” (Álvarez: 88).
- Espacio referencial versus espacio fantástico. Ante esta categoría, Álvarez deja claro que tanto el espacio referencial como el fantástico son ficticios, aunque el escritor haga uso de un lugar real y concreto para su espacio referencial.<sup>40</sup> En cuanto al espacio fantástico, Álvarez muestra que puede ser tanto un espacio con un carácter particular, singular y diferente, como un espacio referencial que conviva con espacios fantásticos inducidos por las alucinaciones, los delirios o la imaginación de los personajes. Álvarez

---

<sup>39</sup> Espacios cargados de valor que “independientemente de la verosimilitud que guarden con la realidad, se vuelven activos a partir de la influencia que ejercen sobre los personajes y la acción descrita” (Sánchez García y Yubero Jiménez: 108).

<sup>40</sup> Álvarez lo explica diciendo que “todo espacio narrativo es ante todo ficcional por mucha fidelidad que muestre al referente real y exterior” (Álvarez: 90).

menciona una tercera forma de acercamiento al mundo real: el realismo mágico.<sup>41</sup>

- Espacio presente versus espacio pasado. El pasado está presente en la trama gracias a los recuerdos, a la memoria, a las alusiones que los personajes experimentan sobre momentos ya vividos, o también por medio de objetos u otros personajes con gran peso e importancia en el pasado y que reaparecen en el momento presente.
- Espacio real versus espacio onírico. Como indica Álvarez, en muchas novelas la actividad lectora se enfrenta ante el reto de distinguir lo que es sueño de lo que es real. También hay que tener en cuenta que con esos

---

<sup>41</sup> Como mencioné anteriormente, el realismo mágico –siguiendo la nomenclatura utilizada por Imelda Martín Junquera en su estudio sobre este tema (Martín: 50)– es un modo literario del siglo XX cuyo interés es presentar lo irreal y lo extraño como algo cotidiano y no ser percibidos así por el lector como elementos sobrenaturales: “the narrator must provide a consistent point of view so that the reader can accept the incredible” (Chanady: 48). Amaryll B. Chanady explica que esa presencia sobrenatural en la trama de una obra mágico-realista no es una amenaza para la armonía del orden establecido en el mundo real, ya que tanto lo racional como lo irracional no desempeñan la función de ser antónimos, sino que son parte de esa realidad ficticia de la novela, “the supernatural appears as the daily events of ordinary life” (Chanady 101).

La trama en una obra de la línea del realismo mágico suele desarrollarse en espacios marginados social y económicamente, reflejando la realidad del momento; como dice Chanady, “it is this presence of a realistic framework that constitutes the primary difference between magical realism and pure fantasy, such as that found in fairy tales. Not only is the story set in a normal, contemporary world, but also contains many realistic descriptions of man and society” (Chanady: 46). Ante esta sociedad marginada que en ocasiones se nos presenta, “el contenido tiene una amplia carga de compromiso social y político, cuyo propósito consiste en realizar un fiel retrato de la realidad circundante para (...) denunciar los abusos y las injusticias que se producen” (Martín: 14).

El papel del lector en este movimiento literario es muy importante, ya que debe dejar atrás las bien diferenciadas polaridades de lo natural y lo sobrenatural para así poder conseguir una percepción diferente de la realidad. Como dice Chanady, el lector debe dejarse llevar por esta nueva realidad sin cuestionarla; “it is necessary (...) to accept the reality of the supernatural” (Chanady: 102).

En resumen, con el uso del realismo mágico los escritores se exceden en lo que es considerado como natural y explicable pero, al mismo tiempo, logran que no se considere como perteneciente al ámbito de lo sobrenatural.

Acercando este modo literario al ámbito de mi estudio, es el momento de dejar constancia, como indica Martín Junquera, de que gracias al realismo mágico el lector occidental puede acercarse a la cultura, folclore y costumbres de realidades y sociedades tradicionales que conviven en el continente americano, contempladas desde sus creencias y mitos, y “de este modo, seremos capaces de percibir los textos como una manera de representar la realidad del sujeto neo-colonizado desde su propia experiencia y observación personal; esto es, como una rebelión contra las imágenes y la representación incompleta de una realidad que ofrecían los colonizadores; una realidad que, en definitiva, no les pertenecía” (Martín: 12).

sueños los personajes llevan al lector a “nuevos mundos con sus propios espacios, personajes y acontecimientos” (Álvarez: 95)

- Espacios opresores versus espacios felices. Obviamente, como se puede apreciar por el enunciado de este par de opuestos, los espacios opresores conllevan o provocan angustia, infelicidad, desasosiego. Álvarez nombra como lugares opresores o de confinamiento, entre otros, los laberintos, las galerías subterráneas, las prisiones, o incluso la ciudad. Si bien Álvarez indica con acierto que no son siempre lugares oscuros o cerrados,<sup>42</sup> quiero recalcar que no todos los personajes sienten lo mismo ante un determinado lugar. Como se verá en el análisis de las novelas objeto de estudio, un mismo lugar puede provocar una sensación de protección, libertad y felicidad a unos personajes, pero causar una sensación de amenaza, angustia y opresión a otros.
- Espacio del día versus espacio de la noche. Desde siempre se ha relacionado el momento del día con la luz, la claridad, la tranquilidad, la protección –y el orden–, debido, en gran parte, a que gracias al día podemos ver todo en mejores condiciones que por la noche, que representa lo desconocido, cuando la oscuridad distorsiona todo a nuestro alrededor y no nos sentimos preparados para afrontar los acontecimientos –peligros los llamamos– que puedan surgir en ese momento nocturno. Frente a la tranquilidad y protección del día, la noche trae consigo intranquilidad y miedo.
- Espacios urbanos versus espacios campestres. La ciudad ha sido vista desde siempre como el espacio del progreso, del poder, del dominio, de los privilegios; en cambio al campo es considerado un espacio silvestre y primitivo donde se puede llevar una vida humilde y tranquila. Álvarez hace

---

<sup>42</sup> De ahí que mencione un lugar amplio como lo es la ciudad.

ver que el sentido negativo o positivo que se le dé a cada espacio dependerá de las vivencias y del apego que el personaje tenga en relación a cada uno de ellos, al igual que ocurre con los espacios opresores y con los espacios felices.

❖ Espacios simbólicos: De entre los diez espacios simbólicos que Álvarez establece en su estudio destaco los siguientes:

- El espacio de los sueños, del delirio, de la locura: Este espacio conduce al personaje a otro mundo distinto del real. Junto a estos escenarios que Álvarez cita me gustaría adjuntar, dentro de la temática de mi estudio, el espacio de la zombificación, el espacio donde el zombi tiene que “vivir” su nueva vida.
- El espacio isla, de carácter de aislamiento e incomunicación. El espacio isla representa lo natural, lo salvaje y lo inaccesible; como también puede serlo el mundo exterior.
- El laberinto. Como la isla, espacio inaccesible, enigmático y complejo donde los personajes se encuentran perdidos y, por consiguiente, en constante búsqueda; para salir de él tienen que encontrarle un sentido, como dice Álvarez “[el laberinto es] como un rompecabezas que se debe construir” (Álvarez: 115). Así, este espacio lleva consigo, de forma inherente, un vínculo con la psique, con el yo más interno e íntimo.<sup>43</sup>
- El jardín es un elemento que forma parte de lo natural, de la Naturaleza, pero a su vez ha sido manipulado por la mano del hombre. Álvarez destaca el hecho de que el elemento del jardín en la literatura es símbolo de la conciencia.

---

<sup>43</sup> Álvarez menciona las ciudades aisladas, las casas apartadas, las habitaciones cerradas, los pasillos, los sepulcros, y cualquier espacio incomunicado como ejemplos de espacios laberínticos.

- El paraíso, símbolo del espacio perdido, anhelado, pero que también puede ser reencontrado.
- El espacio acuoso. Álvarez señala que tanto el mar como el océano son los elementos más destacados del ámbito marino en la literatura. Ambos traen consigo la connotación de libertad, de lo infinito, por la parte positiva, pero también son símbolos de los peligros, de los monstruos, de lo atroz. Álvarez también menciona el espacio del río como elemento de unión y separación. Al mismo tiempo, el fluir de un río desde su nacimiento hasta su desembocadura es símbolo de la vida desde que nacemos hasta que morimos, la cual trae consigo, al igual que el río, obstáculos que hay que sortear para poder seguir avanzando.
- Espacios ideológicos o clasistas. Estos espacios no son meramente físicos, sino también sociales, cuyos límites no sólo vienen establecidos geográficamente sino política y económicamente. En este apartado es imprescindible incluir, ya que es un tema muy presente en mi estudio, además de la clase social y la ideología, algo que va más allá: la raza.
- El útero materno, símbolo del lugar de nacimiento, o del ámbito al que pertenecemos. A pesar de que haya espacios importantes debido a las circunstancias y hechos allí vividos y las personas, o personajes, con los que se haya compartido esos espacios y momentos, Álvarez indica que en la mayor parte de los casos el útero materno es considerado el espacio más importante, tanto si ha desempeñado un papel opresor como un papel protector.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> En el análisis de las novelas escogidas para el presente estudio se verá como asocio la Naturaleza con este espacio, con el útero materno.

❖ Espacios límites y fronterizos: Lugares de tránsito, lugares de unión y separación. Álvarez menciona como ejemplos de este tipo de espacio la laguna;<sup>45</sup> los puentes y los ríos, como acabamos de ver, como elementos de separación pero también de unión; el purgatorio; el jardín, como lugar de tránsito entre la ciudad y el campo; el mar, como lugar de paso entre la vida en sociedad y vida en soledad; la playa, como nexo entre la tierra y el mar; y la puerta, los muros y las paredes como frontera entre lo que está cerrado y lo que está abierto. Álvarez compara las puertas con las ventanas y explica que, aunque estas últimas también son espacios fronterizos, tienen una función “más comunicativa que restrictiva, ya que permite en muchos casos la visión de lo privado y lo íntimo” (Álvarez: 127).

❖ Espacio del camino: El desplazamiento, el fluir por la vida, el camino que debemos recorrer no sólo físicamente sino también nuestro viaje personal e íntimo, nuestra peregrinación existencial.

❖ Espacio de la ciudad: Es el escenario más frecuente en las novelas. Para la recreación de este espacio es importante que los personajes vaguen por sus calles, sus barrios, sus rincones; así el lector sabrá cómo es esa ciudad físicamente y también los personajes que la habitan y lo que en ella acontece.

❖ Espacio de la casa: Álvarez hace referencia al estudio *La poética del espacio* que Gaston Bachelard publicó en 1965. Bachelard, al igual que Álvarez, constata que la casa es uno de los escenarios más importantes en la literatura debido “a la influencia que la casa provoca en el hombre [sic] como a la que el hombre [sic] genera en la casa” (Álvarez: 135). La casa es sinónimo de intimidad, de nuestro yo más interno con nuestras vivencias, nuestros sueños y nuestros recuerdos, donde nos refugiamos pero al mismo tiempo también donde vivimos malos momentos o nos sentimos atrapados. La casa es, como constata Álvarez, “el escenario propio de cada personaje, el lugar donde

---

<sup>45</sup> En la Edad Media considerada espacio separador de los dos mundos.

ocurre su vida” (Álvarez: 135). Sí, se tienen vivencias fuera de la casa, en otros escenarios también muy recurrentes en las novelas, pero es dentro de ella donde más tarde reposan esas vivencias, esos momentos, ya que es principalmente la casa el lugar de reflexión, donde recordar, donde decidir. La casa es tanto sinónimo de refugio como de soledad. Álvarez hace referencia también al hecho de que, debido al gran valor y peso que la casa tiene en la narración, ésta se convierte en un personaje más, se antropomorfiza dejando así también su impronta en la vida de los personajes. En este sentido, Álvarez relaciona el espacio de la casa con un papel protector, dando seguridad y protección a los personajes, ya que en su interior se sienten a salvo de lo que sucede en el exterior. Al mismo tiempo, la casa no siempre es sinónimo de protección, ya que en muchos argumentos el emplazamiento de la casa es utilizado por algunos personajes para causar daño, aflicción y sufrimiento a sus víctimas, la mayoría de las veces, personajes femeninos.<sup>46</sup> Dentro del espacio de la casa no nos podemos olvidar de algo tan importante como son los objetos que en ella habitan y al mismo tiempo aportan carácter y personalidad a la misma. Estos objetos se relacionan, cual personajes, con los propios protagonistas, y son estos últimos los que les dan ese carácter o ese papel tan significativo.

❖ Espacio del cuerpo: Éste puede ser considerado como espacio “entero” o como diferentes espacios, al tener en cuenta que se pueden considerar todas y cada una de las partes del cuerpo humano como espacios independientes. Álvarez indica que en muchas novelas estos espacios se tornan en protagonistas de la trama, ya que traen consigo un gran peso e importancia dentro de la misma. En esta clase de espacio entra en juego el

---

<sup>46</sup> Compartiendo con Álvarez la idea de que la casa también provoca sensación de soledad, de opresión y de agobio, ésta es la situación en la que el personaje recluso se siente atrapado en las angustias, las torturas y la desesperación que en ella, en la casa, tienen lugar, anhelando y luchando por encontrar un espacio nuevo y diferente donde poder sentirse a salvo y poder llamarlo hogar.

tema del erotismo, ya que el cuerpo femenino ha sido y es frecuentemente tratado o, en palabras de Álvarez, explotado en la literatura.<sup>47</sup>

Como se ha podido apreciar con este apartado y sobre todo gracias al exhaustivo estudio que Natalia Álvarez llevó a cabo sobre el espacio en las novelas, queda patente la gran importancia que los distintos espacios adquieren, sin apreciarlo en la mayoría de las ocasiones, en la trama, en el rumbo y en el significado de una novela y de los personajes que “habitan” en la misma.

---

<sup>47</sup> En el análisis de las novelas de este estudio dejaré reflejada mi consideración de que los personajes masculinos consideran el cuerpo femenino un espacio, un territorio al que conquistar, dominar y amoldar para sus propios intereses.

### 3.3. Alteridad. Cuando el “Otro” no está tan lejos

“The one who does not belong to the group,  
who is not “one of them”, the other.”

Julia Kristeva

(translated by Leon S. Roudiez)

Entre las características de la novela gótica también hay que tener en cuenta una figura muy recurrente: la figura de “El Otro” –“traditionally, the Gothic represents the fearful unknown as the inhuman Other: the supernatural or monstrous manifestation, inhabiting mysterious space, that symbolizes all that is irrational, uncontrollable and incomprehensible.” (Bienstock: 1)–. Ese Otro sobrenatural de la literatura gótica tradicional –monstruos, fantasmas, vampiros, sombras, entre otros– que ha ido evolucionando con el paso del tiempo,<sup>48</sup> con las diferentes culturas o sociedades en otro tipo de amenazas como puede ser la propia sociedad, la propia historia, el paisaje que nos rodea, o, algo más moderno, los cyborg.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Véase la introducción de Mogen, Sanders y Karpinski en *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature* (1993) donde se recoge este cambio que los monstruos y amenazas tradicionales han ido experimentando recolocándose en otras parcelas de nuestra sociedad.

<sup>49</sup> Se considera “cyborg” o “ciborg” todo aquel ser que esté formado por elementos orgánicos –materia viva– y dispositivos cibernéticos; un híbrido humano-máquina. El término fue acuñado por Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline en su artículo “Cyborgs and Space” donde hacían referencia al ser humano desarrollado o mejorado cibernéticamente para sobrevivir en ambientes extraterrestres: “Altering man’s bodily functions to meet the requirements of extraterrestrial environments would be more logical than providing an earthly environment for him in space... Artifact-organism systems which would extend man’s unconscious, self-regulatory controls are one possibility” (Clynes y Kline: 26).

En su ensayo acerca de lo “uncanny”<sup>50</sup> –lo desconocido, lo que no nos es familiar– el psicoanalista alemán Sigmund Freud trata el tema de la alteridad u otredad. Freud indica que el Otro, el extraño, esa amenaza que sentimos, está dentro de nosotros mismos, en nuestro inconsciente. Ante esto debemos luchar, debemos afrontar nuestros miedos, esas amenazas o “demonios” que habitan en nuestro interior, en lugar de atacar a otro, a aquél que nosotros consideramos una amenaza para nosotros mismos, a nuestro Otro. En definitiva, el Otro es todo aquello que no queremos ser, en lo que tememos convertirnos. Lo que conseguimos es, por lo tanto, apartar todo lo que no nos es común, despreciándolo y actuando, como consecuencia de estos sentimientos, de una manera destructiva.<sup>51</sup>

La figura del extraño, o cualquier cosa o lugar nuevo y desconocido para nosotros, nos sitúa en medio de una experiencia límite en la que intentamos, por todos los medios, posicionarnos por encima de esa figura desconocida, nueva, extraña; de ese “Otro” amenazador ante el que nos identificamos, sin tener por qué, como seres superiores.

De esta forma, concebimos el mundo como un lugar donde sólo existimos nosotros mismos –y nuestros semejantes–, considerando así amenazador todo lo demás. El resto del mundo es el Otro, lo diferente y ajeno y, por tanto, enemigo y una amenaza continua, ya que llegamos a considerar a los que son diferentes a nosotros –ese Otro que nosotros en tanto que Yo creamos principalmente en nuestra mente como una amenaza– como monstruos. Según Kearney, en nuestras manos está la elección entre intentar entender lo que es ajeno a nosotros mismos y acomodarnos a esa novedad; o bien repudiar aquello que nos es extraño, distinto, nuevo. En cualquier caso, es bien sabido que, en la gran

---

<sup>50</sup> “[The uncanny] is undoubtedly related to what is frightening –to what arouses dread and horror; (...) what excites fear in general” (Freud: 219).

<sup>51</sup> “Reference to “Others” (or “other Others”) is to those who are excluded, marginalized, devalued, pathologized, or naturalized –who become “Others”– in Western systems of unjustified domination–subordination relationships” (Warren: xiv).

mayoría de las ocasiones, nos decantamos por la segunda opción,<sup>52</sup> actuamos rápidamente para ser el elemento dominante y no el sumiso<sup>53</sup> ya que, desde la más temprana edad, sentimos dentro de nosotros mismos las ansias de dominar, el deseo soberano de ejercer nuestro poder sobre todo lo que nos rodea.<sup>54</sup>

En toda novela gótica, la relación entre el Yo y el Otro se encuentra influida por la presencia del sadomasoquismo. Esto se debe a que el Yo afirma su poder causando dolor. Sin embargo, ese dolor “rebota” y se rebela contra él haciendo que, de una forma u otra, él también sea víctima de ese mal, ya que todas las acciones realizadas por él mismo para aniquilar al Otro lo llevan a su propia destrucción.<sup>55</sup> William P. Day establece que los elementos que infunden miedo se convierten al mismo tiempo en objeto de deseo; aquello de lo que huimos se convierte realmente en nuestro objetivo, en nuestra meta. Pero de esta manera, como señala Day, obteniendo lo que desea, el Yo generalmente se destruye a sí mismo.

Tanto en los próximos capítulos de este estudio como en los análisis de las novelas seleccionadas se profundizará en la cuestión de los denominados por Warren “human Others” en cuanto al papel de la mujer y la sociedad caribeña, y también en la cuestión de los denominados “earth Others” en cuanto al papel de la naturaleza y todos sus elementos.

---

<sup>52</sup> “We contrive to transmute the sacrificial alien into a monster, (...) we refuse to recognize the stranger before us as a singular other who responds, in turn, to the singular otherness in each of us. *We refuse to acknowledge ourselves-as-others*”, (Kearney: 5), mi énfasis.

<sup>53</sup> “The relationship between self and Other is defined by the struggle between the impulse to domination and the impulse to submission” (Day: 19).

<sup>54</sup> La crítica Karen J. Warren extiende este concepto del Otro y lo clasifica en dos: el Otro humano y el Otro proveniente de la tierra, de la naturaleza: “In Western, Euro-American cultures, “Others” includes both “human Others”, such as women, people of colour, children, and the poor, and “earth Others”, such as animals, forests, the land” (Warren: xiv).

En la mayoría de las novelas góticas el papel del Otro lo desempeña la figura de la heroína, la mujer. Sin embargo, el papel del Otro también lo desempeñan factores tales como la naturaleza, la cultura, o la raza.

<sup>55</sup> Como acertadamente dice William P. Day: “what had been an object of desire becomes an object of disgust” (Day: 23).

## *Aproximaciones críticas al género gótico*

### *4.1. “Female Gothic”. La víctima deviene en heroína*

“If woman has always functioned ‘within’ the discourse of man, a signifier that has always referred back to the opposite signifier which annihilates its specific energy and diminishes or stifles its very different sounds, it is time for her to disclose this ‘within’, to explode it, turn it around, and seize it; to make it hers, containing it, taking it into her own mouth, biting that tongue with her very own teeth to invent for herself a language to get inside it.”

Hélène Cixous

*(translated by Keith Cohen and Paula Cohen)*

El género gótico, como se ha visto en el apartado dedicado a la evolución del mismo, no fue dominio exclusivo de escritores masculinos. Las escritoras de finales del siglo XVIII, pero sobre todo las del siglo XIX, destacaron por el empleo de este estilo a fin de manifestarse en contra de las convenciones sociales de aquella época respecto al género femenino y, consecuentemente, su papel en la sociedad. En el prefacio de *Maria; or The Wrongs of Woman* (1798) Mary Wollstonecraft deja bien claro que su novela refleja “the misery and oppression, peculiar to women, that arise out of the partial laws and customs of society.” (Wollstonecraft: xiii). Los miedos, el horror, los peligros, la

opresión a los que se tiene que enfrentar el personaje femenino en la novela gótica escrita por mujeres, son parte integrante de la vida cotidiana real de la mujer.

Esta tendencia literaria es conocida como “Female Gothic” (gótico femenino), nombre que Ellen Moers acuñó en 1976.<sup>56</sup> En el quinto capítulo de *Literary Women* (1976) Moers hace un repaso de diversas obras góticas escritas por mujeres reflejando los temas que éstas introdujeron en el género. En primer lugar, el proceso del nacimiento es analizado bajo el prisma de la novela *Frankenstein* (1818) donde Mary Shelley, presentando la relación de Victor Frankenstein con su criatura, critica al hombre, el cual, por medio de la ciencia y sus avances, quiere llevar hasta el final su afán por desempeñar el papel de “dador de vida”, cuando esto es una experiencia exclusiva del género femenino. Con *Frankenstein*, Shelley no sólo trata el tema del nacimiento sino que también plasma en su novela, como dice Moers, los sentimientos que a menudo sufre la mujer al ser madre: miedo, culpabilidad, rechazo hacia esa nueva vida, o incluso hacia las consecuencias que el futuro nacimiento traerá consigo.

Por medio de obras como *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, y “Goblin Market” (1862), de Christina Rossetti, Moers nos presenta el tema del erotismo en la niñez. Moers pone de manifiesto el gran número de escritoras solteras en la época victoriana cuyos únicos contactos físicos experimentados con varones eran aquellos con sus hermanos durante la infancia y la adolescencia.<sup>57</sup> Estas memorias de contacto físico con los hermanos dieron lugar a impactos profundos en la mujer escritora, lo que se aprecia en los tonos de erotismo y de seducción que impregnan sus escritos.

---

<sup>56</sup> Moers tituló el quinto capítulo de su libro *Literary Women* “Female Gothic”. Lo primero que Moers hace en este capítulo es establecer qué es a lo que ella se refiere bajo esta denominación: “What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic” (Moers: 90).

<sup>57</sup> “Women authors of Gothic fantasies appear to testify that the physical teasing they received from their brothers –the pinching, mauling, and scratching we dismiss at the most unimportant of children’s games–took on outsize proportions and powerful erotic overtones in their adult imaginations” (Moers: 105).

Las autoras de finales del siglo XVIII y del siglo XIX se decantan por la escritura de novelas góticas, ya que las convenciones de este género brindan la posibilidad de explorar una de tantas experiencias reprimidas en una cultura patriarcal: el deseo sexual. Según Diane Long Hoeveler,<sup>58</sup> escritoras como Ann Radcliffe usaban la figura del castillo como metáfora del cuerpo femenino, que era penetrado por un villano sexualmente activo. Dentro de las paredes del castillo se hallaba una inocente y casta joven, aterrada y fascinada al mismo tiempo por el villano. De este modo, las escritoras permitían a las lectoras experimentar –de alguna forma– esa deseada experiencia erótica que la sociedad patriarcal prohibía a las jóvenes solteras. Esa pasión y ese deseo sexual está en gran número de ocasiones dirigido hacia hombres dominantes y agresivos, cuyo egoísmo y sed por controlar todo lo que les rodea puede llevarlos a manipular, explotar, utilizar, engañar, e incluso abusar sexualmente de las mujeres que los desean.<sup>59</sup>

Siguiendo los relatos y la novela *The Member of the Wedding* (1946), de Carson McCullers, Moers constata en el siglo XX un nuevo tema en la literatura gótica femenina: el miedo de la mujer hacia sí misma. Moers explica que la sociedad produce en la mujer una insatisfacción con su propio yo, especialmente en lo que se refiere a su aspecto físico. Así, la escritora del género gótico del siglo XX representa ese disgusto íntimo en la forma de los “monstruos” de la sociedad, tales como pudieran serlo los hermafroditas, los homosexuales o los locos, entre otros.

La principal característica de este subgénero de la novela gótica es su figura central, la mujer, que es víctima perseguida pero también heroína al mismo tiempo. La figura de la mujer es examinada en sus distintas facetas –niña, hermana, madre, y/o el Otro<sup>60</sup>–,

---

<sup>58</sup> Hoeveler, 1998.

<sup>59</sup> Como ocurre, por ejemplo, en una obra temprana como es *Maria; or The Wrongs of Woman* (1798), de Mary Wollstonecraft.

<sup>60</sup> Simone de Beauvoir expone que en una sociedad patriarcal el sentido que tiene la mujer de sí misma está ligado a su condición de ser el Otro: “La mujer se determina y diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; ésta es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es el Otro” (De Beauvoir: 12).

ejerciendo así una fuerte crítica a la literatura escrita por hombres. Tanto crítica como escritoras feministas intentan por todos los medios destruir esa asociación patriarcal, alejándose así de las características tradicionales en la relación hombre-mujer –los hombres representados como activos, intelectuales, inexpresivos, fuertes, dominantes, competitivos, independientes; las mujeres representadas como pasivas, intuitivas, emocionales, débiles, sumisas, educadoras, altruistas–.

Las obras literarias pertenecientes al gótico femenino se centran en la diferencia de género al mismo tiempo que en la opresión ejercida sobre las mujeres por la sociedad y la cultura patriarcal, mostrando unos personajes femeninos que son reflejo de la resistencia social de su sexo. El estatus de las mujeres en una sociedad patriarcal está marcado por un conflicto entre lo público y lo privado; hombres y mujeres habitan círculos separados: el hombre domina la esfera pública mientras que la mujer queda relegada a la esfera privada, a lo doméstico, a la casa –símbolo del patriarcado, de la posesión, del poder masculino–. De esta forma, nace el ideal de la mujer como “ángel del hogar”;<sup>61</sup> la devoción femenina y auto-sacrificio, mujer devota hacia su padre, hermano y/o marido, entregada al hogar, al cuidado de los hijos y, sobre todo, caracterizada como una persona débil y pasiva que no puede asumir en ningún momento el papel del hombre. El hombre de la clase social media es el encargado de ganar dinero para mantener a su familia en una posición cómoda. A cambio, la mujer está obligada a cuidar del marido y de los hijos. La relación entre marido y mujer está regida por leyes específicas: hasta 1882 –año en el que se aprobó la “Married Women Property Act”– en el momento en que una mujer se casaba, todos sus bienes y, sobre todo, ella misma, pasaban a ser posesión del marido. La religión dicta también sus propias reglas: la mujer está obligada a ser una buena cristiana, a servir a su marido e incluso a sacrificarse ella misma por el bien de su familia. Por todo ello, se entiende que la mujer en una sociedad patriarcal es tan sólo una sirvienta –y un accesorio más– del marido; un objeto, y no

---

<sup>61</sup> Término proveniente del poema “The Angel in the House” que el poeta inglés Coventry Patmore publicó en 1854.

persona, al que no se le permite saber cuál es el verdadero significado de los conceptos “libertad” e “independencia”.

Estas nefastas ideas acerca del papel del hombre y de la mujer en la época victoriana –y por extensión en toda cultura patriarcal– se ven claramente plasmadas en las palabras del poeta y filósofo victoriano John Ruskin cuando en 1901 escribió:

The woman, we say, is not to guide, nor even to think for herself. The man is always to be the wiser; he is to be the thinker, the ruler, the superior in knowledge and discretion, as in power.

(...)

The man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy is for adventure, for war, and for conquest . . . But the woman’s power is for *rule*,<sup>62</sup> not for battle –and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement and decision.

(...)

She must be enduringly, incorruptibly good; instinctively, unfailingly wise –wise, not for self-development, not for self-renunciation, but to sacrifice herself: wise, not that she may set herself above her husband, but that she may never fail from his side (Ruskin: 103, 107, 109).

Sin embargo, la sociedad masculina no siempre ve en la mujer al perfecto ángel. La incongruente mentalidad patriarcal considera, también, que la mujer tiene un monstruo dentro de ella, lo cual evidencia esa actitud de atracción y de repulsión, de deseo y de

---

<sup>62</sup> El énfasis en el verbo “rule” en esta cita es mío, ya que quiero deseo resaltar la ironía en el uso de este verbo, pues el único ámbito en que se le permite a la mujer gobernar es el hogar, los quehaceres dentro de la casa y de la familia, y no puede decidir o mandar sobre cuestiones sociales o políticas más importantes ya que eso “pertenece” al mundo masculino.

rechazo que el hombre ha sentido siempre hacia lo femenino;<sup>63</sup> un monstruo del que siente que tiene que protegerse, ya que la mujer representa ese Otro que supone una gran amenaza para el hombre.<sup>64</sup> Ya desde una época muy temprana la mujer fue considerada como el mal primordial de la humanidad al ser la que, en la tradición religiosa, trajo el pecado –y, por extensión, todos los males– a la humanidad.<sup>65</sup>

Las escritoras de novelas góticas criticaban fuertemente este sistema patriarcal y mostraban en sus obras a unas mujeres que querían ser algo más que meras cuidadoras del hogar y de la familia –y objeto– para el hombre. Para ello, las dotaban con rasgos activos intelectuales y creativos, y con la voluntad de no querer seguir siendo parte de otra persona. Estos personajes femeninos no eran sólo personajes de ficción, sino que tenían un referente en la vida real, referentes que sufrían las consecuencias de estas reivindicaciones y que fueron acusadas de padecer histeria, locura o cualquier tipo de desequilibrio mental; estas injusticias que fueron plasmadas en las obras literarias de dichas escritoras.<sup>66</sup>

En la estructura del género gótico, ese ser peligroso y amenazante para la cultura patriarcal, ese Otro femenino, según Anne Williams, está generalmente encarcelado en

---

<sup>63</sup> “A magical creature of the lower world who is a kind of antithetical mirror image of an angel” (Gilbert y Gubar: 28).

<sup>64</sup> “She incarnates the damning otherness of the flesh rather than the inspiring otherness of the spirit, expressing what . . . men consider her own ‘presumptuous’ desires rather than the angelic humility and ‘dullness’ for which she was *designed*” (Gilbert y Gubar: 28, mi énfasis).

<sup>65</sup> “Mal magnífico, placer funesto, venenoso, engañoso, la mujer ha sido acusada por el otro sexo de haber introducido en la tierra el pecado, la desgracia y la muerte. Pandora griega o Eva judaica, ha cometido el pecado original abriendo la urna que contenía todos los males o comiendo el fruto prohibido. El hombre ha buscado un responsable al sufrimiento, al fracaso, a la desaparición del paraíso terrestre, y ha encontrado a la mujer” (Delumeau: 384).

<sup>66</sup> Un ejemplo de lo que se acaba de mencionar es el relato de Charlotte Perkins Gilman “The Yellow Wallpaper” (1899). En este relato Gilman presenta a su protagonista –protagonista sin nombre, haciendo referencia a la figura de la mujer en general; este personaje y sus padecimientos pueden ser el espejo de cualquier mujer– encerrada en una habitación de una casa colonial con la única explicación –y excusa– por parte de su marido de que la única cura para superar su depresión postparto se encuentra en la reclusión social y en el cese de toda actividad intelectual, con lo que tiene prohibido el intento de cualquier tipo de escritura e incluso la interacción social; esta “cura” finalmente lleva a la protagonista a la locura, un estado en el que, irónicamente, encuentra su libertad.

el ático, aunque se escapa de vez en cuando para amenazar y aterrar al señor de la casa. Esa casa puede significar tanto estructura como línea familiar (Williams, 2003: 76). La estructura de la casa es también la del patriarcado: los votos nupciales, los testamentos, la legitimidad, la herencia legal o las reglas que gobiernan la familia, entre otros muchos elementos. La familia se convierte para la mujer en un ente amenazador y al mismo tiempo en algo extraño; ésta debe hacer uso de su fuerza interior, de su inteligencia, de su astucia y de su ingenio para escapar de todas las amenazas que la rodean. El escenario de las novelas góticas enfatiza ese aislamiento, esa reclusión tanto social como física y mental de la mujer, convirtiendo la casa –el hogar– en otro elemento amenazador, un lugar donde no está a salvo.<sup>67</sup>

En esta literatura gótica escrita por mujeres, además de todo lo tratado hasta ahora, destaca otra figura también amenazante para las protagonistas: la madre. En palabras de Carol Margaret Davison, “much ink has been spilled on the two primary terrorists in the Female Gothic’s haunted house –the Gothic hero-villain who lends expression to all that a woman fears and (sometimes) desires in a possible husband, and the figure of the mother, whose social position *and* physical body generate the paradoxical response in the daughter of a *nostalgic* desire for reunion and a *perverse* dread of annihilation.” (Davison, 2007: 31) La compleja relación madre-hija es una relación marcada por el trauma (Davison, 2007: 32), un trauma asociado a la idea de “matrofobia”, es decir, al miedo por parte de la hija a volverse tan oprimida y esclavizada como su madre.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> En algunas ocasiones, lo doméstico parece ofrecer amor y seguridad a la mujer, o eso es lo que ella piensa. Sin embargo, el espacio doméstico no crea una adecuada defensa para las amenazas que sufre la heroína; es más una prisión que un refugio en el que esconderse y estar a salvo; es un espacio limitado y reducido por el sistema patriarcal, el cual da privilegios a los hombres y a esa esfera pública y activa donde ellos se ubican a sí mismos, por encima siempre de la familia.

<sup>68</sup> El concepto de matrofobia, de ese miedo a convertirnos en nuestras propias madres, es desarrollado por Tamar Heller en *Dead Secrets: Wilkie Collins and the Female Gothic* (1992).

La ausencia materna también fue una cuestión central en muchas novelas góticas escritas por mujeres –y si la figura de la madre entraba en escena, ésta era un obstáculo para la hija–.<sup>69</sup>

Para terminar con este apartado, tan sólo mencionar dos cuestiones que no quisiera dejar pasar. Una de ellas es relacionar el gótico femenino con lo que Ann Radcliffe denominaba como terror, ya que en las novelas escritas por mujeres la amenaza, ese mal, no viene por parte de un monstruo sobrenatural ni por parte de algo incomprendible, sino por parte de un mal principal bien reconocible: el hombre y su sociedad patriarcal.

La siguiente y última cuestión en este apartado es lo que Susann Becker denominó “Feminine Gothic”. Becker diferencia el “Feminine Gothic” del “Female Gothic” en cuanto a que esta tendencia literaria, como se ha visto ya, era la literatura gótica escrita por mujeres. Sin embargo, Becker establece que el “Feminine Gothic” no tiene en cuenta el género de la persona que escribe, sino el género del personaje principal; es decir, “Feminine Gothic” es toda obra gótica cuya protagonista es la mujer, independientemente de si el autor de la misma es hombre o mujer (Becker: 9).

---

<sup>69</sup> “[T]he absence of the mother almost seems to be the key to the young heroine’s success. If mothers occur at all they are merely obstacles on the daughter’s path to self-realisation. A good mother is first and foremost a dead mother, or so it seems” (Buikema and Wesseling: 153).

## 4.2. Visiones desde la Ecocrítica: La naturaleza es mujer

“In a word, life begins as female.”

Lester Frank Ward

Todo lo comentado hasta ahora –la figura del Otro, el patriarcado y el intento de destrucción del Otro por parte del Yo– no sólo lo han experimentado los personajes femeninos en la literatura, sino también la naturaleza y, en novelas de autores postcoloniales como las que serán analizadas en este estudio, la figura del indígena. En cuanto a la cuestión de la naturaleza, utilizaremos las perspectivas desarrolladas por la ecocrítica y por el ecofeminismo.

William Rueckert es el responsable de acuñar el término “ecocrítica” como el uso de la ecología y de las consideraciones ecológicas en el estudio de la literatura.<sup>70</sup> Este campo de estudio, la ecocrítica, se encarga del estudio de las relaciones entre la literatura y el entorno físico.<sup>71</sup> Esto es, se centra, entre otras cuestiones, en la forma o formas en las que aparece representada la naturaleza en una obra literaria, en el papel que el entorno físico desempeña en la misma, en si escritores y escritoras escriben acerca de la naturaleza de la misma forma o con una aproximación distinta considerando las diferencias de género.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Lo que Rueckert pretendía alcanzar era descubrir “something about the ecology of literature, or try to develop an ecological poetics by applying ecological concepts to the reading, teaching and writing about literature” (Rueckert: 107).

<sup>71</sup> Cheryll Glotfelty en su introducción a *The Ecocriticism Reader* (1996) establece “[w]hat then is ecocriticism? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. (...) [E]cocriticism takes an earth-centered approach to literary studies” (Glotfelty: xviii).

<sup>72</sup> “Ecocritics and theorists ask questions like the following: How is nature represented in this sonnet?? What role does the physical setting play in the plot of this novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom? How do our metaphors of the land influence the way we treat it? How

Cheryll Glotfelty indica que la ecocrítica no sólo se centra en la naturaleza en sí misma, sino también en temas tales como los animales, las ciudades, los ríos, las diferentes regiones geográficas, las montañas, los desiertos, los indios,<sup>73</sup> la tecnología, la basura, y el cuerpo (Glotfelty: xxiii).

En cuanto a su desarrollo, Glotfelty establece una relación entre la ecocrítica y el feminismo haciendo referencia a las tres etapas que Elaine Showalter señala en la evolución de este último (Glotfelty: xxii-xxiv).<sup>74</sup> Así, al igual que el movimiento feminista en la literatura busca en su primera etapa imágenes, representaciones de la mujer considerada canónica, en la primera etapa de la ecocrítica se estudian las representaciones de la naturaleza –cómo la naturaleza es plasmadas en la obras literarias– teniendo en cuenta los estereotipos<sup>75</sup> y las ausencias de la misma.

En la segunda etapa se recupera la desatendida tradición de obras escritas desde la naturaleza, como las obras de Gilbert White, Henry Thoreau, John Burroughs, Mary Austin, Aldo Leopold, Annie Dillard, entre otros. En esta etapa, coincidiendo con el interés del feminismo por la vida de las mujeres escritoras, la ecocrítica ha estudiado, también, las características y las relaciones del entorno físico en la vida de los escritores

---

can we characterize nature writing as a genre? In addition to race, gender should *place* become a new critical category? Do men write about nature differently than women do? In what ways has literacy itself affected humankind's relationship to the natural world? How has the concept of wilderness changed over time? In what ways and to what effect is the environmental crisis seeping into contemporary literature and popular culture? What view of nature informs U.S. Government reports, corporate advertising, and televised nature documentaries, and to what rhetorical effect? What bearing might the science of ecology have on literary studies? How is science itself open to literary analysing? What cross-fertilization is possible between literary studies and environmental discourse in related disciplines such as history, philosophy, psychology, art, history, and ethics? (Glotfelty: xviii-xix).

<sup>73</sup> Aunque Glotfelty sólo menciona a los indios, considero necesario ampliar esta idea a todas las razas, tribus, sociedades tradicionales, o culturas que mantienen una estrecha relación con la naturaleza.

<sup>74</sup> Véase "Introduction: The Feminist Critical Revolution" (1985).

<sup>75</sup> Estereotipos como Edén, Arcadia, tierras vírgenes, pantanos miasmáticos, o desiertos salvajes (Glotfelty: xxiii).

—cómo ese entorno que los rodea ha influido e influye en la imaginación de los escritores y en su producción artística—. <sup>76</sup>

En la tercera y última etapa, al igual que Showalter dispuso la fase teórica, en la cual plantea interrogantes acerca de la construcción simbólica del género y la sexualidad dentro del discurso literario, Glotfelty plantea el interrogante de cómo el discurso literario ha delimitado al ser humano en su relación con la naturaleza. <sup>77</sup> Esta última fase, como indica Glotfelty, ha sido desarrollada, entre otras, por la perspectiva del ecofeminismo. <sup>78</sup>

Hay que tener en cuenta que el hombre, además de abusar del entorno físico, también abusa de la sociedad —en cuestiones de género, de clases sociales, y de raza—. Por eso, el ecofeminismo se centra en las conexiones entre la forma tradicional —y por tanto patriarcal y opresora— de tratar a las mujeres, a las diferentes razas o a las clases sociales bajas, y la forma de tratar a la naturaleza y al entorno físico.

Todas las formas de opresión hombre/mujer, humanos/otras especies y sociedad-cultura-civilización/naturaleza, tienen un punto de partida común: la visión jerarquizada de la sociedad en la que el hombre, y no la mujer, está sólo por detrás de la divinidad. La lucha que las mujeres llevan a cabo para liberarse supone un deseo de romper su asociación con una naturaleza pasiva y explotable; en palabras de Maureen Devine, “in refusing to be man’s ‘other’, ecofeminists refuse to be cultural objects, and insist on their subjectification in man’s culture” (Devine: 45).

---

<sup>76</sup> Glotfelty hace ver que el lugar donde un escritor o una escritora ha nacido, sus raíces físicas y espaciales, aquellos lugares por los que ha pasado y los que le han dejado huella son importantes y necesarios para así conocer y entender su obra literaria; el hecho de pertenecer o sentirse ligado a un lugar o lugares específicos define las formas de comportamiento que un escritor o escritora otorga a cada uno de sus personajes.

<sup>77</sup> “The third stage that Showalter identifies in feminist criticism is the theoretical phase, which is far reaching and complex, drawing on a wide range of theories to raise fundamental questions about the symbolic construction of gender and sexuality within literary discourse. Analogous work in ecocriticism includes examining the symbolic construction of species. How has literary discourse defined the human?” (Glotfelty: xxiv).

<sup>78</sup> Término utilizado por primera vez por la escritora francesa Françoise d’Eaubone en 1974.

El origen de todo está en la identificación tradicional de la mujer con la naturaleza, ya que siempre se ha dicho que las mujeres están más cerca de la naturaleza que los hombres debido a su capacidad reproductora,<sup>79</sup> rasgo exclusivo y diferenciador de lo femenino frente a lo masculino.<sup>80</sup> La tierra, al ser el lugar donde las existencias animal y vegetal cobran vida, está unida a la figura de las mujeres, de cuyo cuerpo emerge la vida humana. De esta forma, mujer y naturaleza son consideradas una amenaza por y para el hombre, y éste las dota de la condición del Otro<sup>81</sup> sintiéndose amo y señor de las mismas e intentando por todos los medios dominarlas, aunque esto tenga como consecuencia la destrucción de ambas.

No sólo la relación entre mujer y naturaleza está basada en las capacidades reproductivas de ambas. Según Noël Sturgeon (Sturgeon: 28-29), hay cinco vías por las que esta relación tiene lugar.<sup>82</sup> Tomando en consideración a Sturgeon, dichas vías son.<sup>83</sup>

1. **Patriarcado:** el patriarcado equipara a la mujer y a la naturaleza, y en aquellas facetas donde se degrada a la mujer también se hará lo mismo con la naturaleza; al igual que en aquellos aspectos en donde se estima a la mujer “eternally living and nurturing” (Sturgeon: 28), a la naturaleza se la considerará eternamente fértil y algo que se puede explotar.<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> “A woman has been seen in man’s culture as being ‘closer to nature’ than a man primarily, it seems, because of her ‘mothering’ body” (Bigwood: 130).

<sup>80</sup> “Women’s monthly fertility cycle, the tiring symbiosis of pregnancy, the wrench of childbirth and the pleasure of suckling an infant, (...) already ground women’s consciousness in the knowledge of being coterminous with Nature” (Salleh: 340).

<sup>81</sup> La crítica Gillian Rose afirma que “in popular and academic discourses, landscape –as the passive, objectified Other that awaits for a gaze for signification– plays the role of the feminine” (cit. en Blair: 116).

<sup>82</sup> Sturgeon considera que, si bien la primera y segunda posturas son negativas y perjudiciales para la mujer, la cuarta y la quinta muestran un poder en la figura de la mujer gracias a esta relación y asimilación con la naturaleza.

<sup>83</sup> El nombre que recibe cada una de las secciones no ha sido originalmente asignado por Sturgeon, sino por mí; a modo de resumen de cada una de las vías.

<sup>84</sup> En una cultura patriarcal, el lenguaje feminiza la naturaleza, ya que emplea verbos y expresiones como “penetrar” los secretos de la naturaleza, el “vientre” de la naturaleza, la naturaleza es “estéril” o “fértil”, o selvas “vírgenes”. Del mismo modo, a las mujeres se las animaliza como “ratas”, “víboras”, “perras”, o

2. **Cultura versus naturaleza:** las culturas más alejadas del concepto “naturaleza” como algo positivo erigen su sociedad mediante la idea de que la cultura es superior a la naturaleza. Así, en estas culturas, la existencia de tantos elementos en común entre las mujeres y la naturaleza hace que –según Sturgeon– la mujer sea condenada a una posición inferior.
3. **Sensibilización por la naturaleza:** teniendo en cuenta el papel relevante que las mujeres siempre han desempeñado en la producción agrícola, se entiende que éstas perciben con más rapidez y más sensibilidad los problemas medioambientales.
4. **Capacidad reproductora:** como ya comenté antes, se considera que las mujeres están, por sus características reproductoras, más cercanas a la naturaleza y en contacto con los “natural rhythms, seasonal and cyclical, life- and death-living” (Sturgeon: 29).
5. **Espiritualidad femenina:** se vincula la espiritualidad de la mujer con las religiones basadas en la naturaleza. Esto lo encontramos en religiones de la Antigüedad, en tradiciones espirituales de diferentes tribus o clanes primitivos, en adoraciones a diosas, en el paganismo, o en la brujería.

Además de identificar a la mujer con la naturaleza debido a sus capacidades reproductoras y cuidadoras, prevalece también otra imagen de la relación; esta vez una imagen ominosa y amenazadora para la sociedad masculina: una naturaleza salvaje e incontrolable en sus elementos.<sup>85</sup> Esta imagen de la naturaleza como desorden y caos

---

“zorras”, entre otros calificativos. La asociación de las mujeres con la naturaleza es, al mismo tiempo, una amenaza tanto para las propias mujeres como para la naturaleza ya que, como explica Andrea Blair, “by gendering landscape female, the same arguments used to subjugate and control women are used to control nature. Land is seen as the inviting concubine, waiting to be despoiled: as the chaste virgin, needing protection from rape; or as the all-forgiving, long-suffering Mother Earth, who patiently tolerates abuse from her human children” (Blair: 111).

<sup>85</sup> “[A nature] that could render violence, storms, droughts, and general chaos” (Merchant: 2).

trae consigo, como afirma Carolyn Merchant, la idea que el hombre tiene acerca de su misión sobre la naturaleza, es decir que, según él, ha de tenerla bajo su control y dominio ya que ésta trae consigo la destrucción de lo humano.

Las ansias por parte del hombre de dominar a la mujer y a la naturaleza son la consecuencia de no querer aceptar o de rechazar los orígenes de la vida en sociedad. Según Charlene Spretnak, “Western conquest and degradation of nature are based on fear and resentment; (...) linked closely to patriarchal fear and resentment of the elemental power of the female” (Spretnak: 11). Se cree que anteriormente al patriarcado las sociedades eran principalmente matriarcales, donde todo lo relacionado con el sexo femenino gozaba de gran relevancia.<sup>86</sup> Muchas culturas tenían como deidades figuras femeninas<sup>87</sup>, al igual que en otras civilizaciones las sacerdotisas representaban a la divinidad de esa sociedad: la naturaleza, la Madre Tierra. Una cosa que el ecofeminismo intenta conseguir es la recuperación de los valores femeninos matriarcales, y de este modo el restablecimiento de una cultura femenina. Para lograr una mayor resistencia hacia las religiones patriarcales, hoy en día las mujeres se han volcado, como ya comenté con anterioridad, hacia religiones vinculadas con la naturaleza<sup>88</sup> y a otras religiones de la Antigüedad ya que, a diferencia de las religiones patriarcales, “women

---

<sup>86</sup> “If we back to the beginnings of the story of the West in the early Greece, we find women placed in a social sphere of activities that were also seen as closer to nature, and that were, at the same time, increasingly distinguished from the activities of the state” (Bigwood: 130).

<sup>87</sup> Destacar, entre otras, a Gea –diosa que personifica la Tierra–, Atenea –diosa de la sabiduría, de la guerra justa, de la civilización–, y Artemisa –diosa de la virginidad, la fertilidad, y también de la caza– en Grecia; a Terra, Minerva y Diana –representaciones de Gea, Atenea y Artemisa– en Roma; a Isis, o Ast –diosa de la maternidad y fecundadora de la naturaleza, considerada la “Diosa Madre”–, o Bast –protectora del hogar y diosa de la armonía y de la felicidad– en Egipto; a Ishtar –diosa de la fertilidad y la vida, del amor, y de la guerra– en Mesopotamia; a Freya –diosa de la fertilidad, del amor y de la belleza– en Escandinavia; o a Erzulie –diosa del amor en la religión vodou–, y a Yemayá –orisha en la religión yoruba de la diosa Madre, deidad de las aguas y de la maternidad– en el Caribe.

<sup>88</sup> “The Great Mother in Her many aspects –maiden, raging warrior, benevolent mother, death-dealing and all-wise crone, unknowable and ultimate wyrd– is now powerfully reemerging and rising again in human consciousness (...). Isis, Mawu-Lisa, Demeter, Gaia, Shakti, Dakinis, Shekhinah, Astarte, Ishtar, Rea, Freya, Nerthus, Brigid, Danu –call Her what you may– has been with us from the beginning and awaits us now” (Sjoo y Mor: xviii).

were once priestesses (...) the highest religious office appears to have been that of high priestess in service of the Goddess, (...) the source of all life and nature (...) the font of spirituality, mercy, wisdom, and justice” (Eisler: 30). Al mismo tiempo, también hay que decir que, como señala Bigwood, “many societies had androgynous deities that revealed an association of both male and female principles with natural and cultural forces” (Bigwood: 131).<sup>89</sup> Con la llegada del patriarcado, los valores masculinos sustituyeron a las diosas por dioses.

Considerando todo lo visto hasta ahora, resulta necesario, al analizar obras literarias, la ardua búsqueda de una identidad propia por parte de los personajes femeninos, ya que esa relación entre naturaleza y mujer ofrece, según Andrea Blair, “a space where an alternative feminine identity can be attempted [since] by creating their own landscape fantasies, women can create new ways to imagine themselves and the natural environment” (Blair: 117). Dicha relación naturaleza-mujer aparece ya desde la infancia, etapa que es recordada por las mujeres como si fuera, en palabras de Verena Conley, un jardín paradisíaco.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> “Numerosas divinidades eran [consideradas simultáneamente] «padre y madre». Esto suponía a la vez una alusión a la plenitud, o a su eventual autogénesis, y una indicación de sus potencias creadoras. Es igualmente probable que un cierto número de «parejas divinas» sean elaboraciones tardías a partir de una divinidad primordial o la personificación de sus atributos. Puesto que la androginia es un signo distintivo de una totalidad originaria, el hombre primordial [sic], el antepasado mítico de la humanidad, es concebido en numerosas tradiciones como andrógino” (Eliade: 108).

Jean Libis, siguiendo con la idea de la androginia y el concepto del todo, escribió: “«Un todo completo»: ésta es la expresión clave que es como el trasfondo de todo el corpus mítico relativo a la androginia. Un *todo*: es decir, una unidad que contiene e integra una pluralidad virtual, ordenada según un perfil apropiado, en otras palabras, una armonía” (Libis: 205).

Mircea Eliade en *Mephistopheles et l'androgyne* (1962) también relaciona la androginia con la perfección: “la perfección y, por consiguiente, el ser consciente, es suma, en una unidad-totalidad. Todo lo que es por excelencia debe ser total, comportando la *coincidentia oppositorum* en todos los niveles y en todos los contextos. Esto se verifica tanto en la androginia de los dioses como en los ritos de la androginización simbólica” (Eliade: 106).

<sup>90</sup> Jardín paradisíaco donde “the nature-garden functions as a metaphor, as a paradise of sorts, before the fall, before symbolic separation, before loss of nature or of the maternal body” (Conley: 125); cita que ilustra claramente la relación entre naturaleza y mujer que se establece en las novelas que se analizan en este estudio.

Los escritores generalmente utilizan la figura de la ciudad, lo urbano frente a la naturaleza, como el elemento representativo de esa amenaza por parte de la sociedad masculina dominante. Son lugares agobiantes y llenos de peligros para las mujeres, las cuales encuentran seguridad y libertad en la naturaleza y en sus elementos –como las montañas, los árboles, los ríos, la vegetación, o los animales–, ya que ahí consiguen su independencia. Las condiciones atmosféricas también cobran gran importancia, ya que a través de ellas los escritores nos muestran tanto los estados de ánimo de sus personajes como las sensaciones de peligro que los rodean. Todo ser humano es inseparable de su entorno natural y de su entorno social –forman una unidad indivisible–, pero no se debe olvidar que el hombre pertenece a la tierra, no al revés.

Para concluir con este apartado, decir que la tierra, la naturaleza, está habitada por múltiples y diversas sociedades –hindúes, afroamericanos, chicanos, afro-caribeños, entre muchos otros– cuya relación con el suelo en el que viven es muy estrecha y, lamentablemente, de la misma manera que la naturaleza es explotada por el hombre proveniente de sociedades patriarcales y dominantes, estas sociedades y sus culturas también son víctimas de explotación y maltrato –lo cual está ligado a la idea principal del ecofeminismo de que el abuso, el sometimiento y la opresión de la mujer y de otros grupos sociales también considerados inferiores por el hombre están estrechamente conectados con la explotación de la naturaleza–.

### ***4.3. Bajo el yugo del Imperio. Alienación y somatización***

“Because it is a systematized negation of the other,  
a frenzied determination to deny the other any attribute of humanity,  
colonialism forces the colonized to constantly ask the question:  
‘Who am I in reality’.”

Frantz Fanon

La culminación del proceso expansionista comenzado con la conquista de América se alcanza en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX las grandes potencias mundiales experimentaron un enorme aumento económico gracias a los avances logrados en la segunda Revolución Industrial. En su afán por conseguir mayor prosperidad y expansión de su territorio, estas grandes potencias mundiales “conquistaron” nuevos territorios lejos del suyo –tierras en África y Asia, principalmente–, regiones que dominaron, explotaron y masacraron tanto social como económica y políticamente.<sup>91</sup>

No sólo fueron la economía –por la necesidad de vender los excedentes de producción y de conseguir nuevas y más baratas materias primas– y la política –la necesidad de controlar esos territorios que tenían interés económico e, incluso, estratégico– los motivos que llevaron a países como Reino Unido, Francia, Alemania u Holanda a esta etapa de colonización, sino también el espíritu nacionalista de estas potencias. Así, ideológicamente, el sentimiento de superioridad y la idea de la “misión civilizadora” fueron los factores más importantes.

---

<sup>91</sup> “The appropriation of the land and space meant that colonialism was therefore (...) fundamentally an act of geographical violence, a geographical violence employed against indigenous peoples and their land rights” (Young, 2001: 20).

En relación con la geografía, los pueblos conquistados y dominados vieron cómo sus tierras, su naturaleza, les eran arrebatadas, siendo al mismo tiempo arrasadas y destruidas para dar paso al “progreso” que los europeos traían consigo. Así, para la creación de túneles, carreteras y, principalmente, para la llegada del ferrocarril se destruyeron gran parte de las tierras y elementos geográficos de las nuevas colonias. Muchas regiones fueron divididas por las nuevas fronteras impuestas por los países colonizadores, que se repartieron entre ellos el territorio.

Culturalmente, estas poblaciones sufrieron un proceso de aculturación, viéndose despojadas de sus tradiciones, creencias e identidades étnicas en favor de otras nuevas, las europeas. Los colonos, en su afán por dominar a esos humanos que ellos consideran inferiores, o incluso no-humanos, prohibieron la práctica de sus religiones y el uso de sus lenguas nativas, siendo éstas sustituidas por la cultura, lengua y religión del país colonizador bajo la excusa de la consecución de una alfabetización necesaria.

Jerárquica y socialmente, la estructura de estas poblaciones se transformó drásticamente.<sup>92</sup> Jerárquicamente, los colonos hicieron desaparecer el poder y la influencia de las figuras representativas para la población nativa. Así, ancianos y curanderos quedaron relegados a ser meramente figuras del pasado. Socialmente, los colonos sintieron rechazo por las poblaciones distintas a ellos –sus Otros– y usaron esa alteridad, esas diferencias, para reprimirlos y evitar así la relación entre grupos; para despojarlos de sus rasgos humanos y así distanciar un grupo de otro, donde uno de ellos tiene el poder y “derecho” de la dominación.<sup>93</sup> Se podría pensar, siguiendo las teorías de Freud acerca de lo “uncanny”, que esa aversión y amenaza que muchos sienten hacia

---

<sup>92</sup> “[C]olonizers sought to retain a distinction between colonizers and natives (...). Spanish and Anglo-Saxon colonizers of America and Australia (...) preferred to exterminate the indigenous people rather than rule them (...). Natives, if not exterminated, were move out of the land which they had previously occupied, a process that occurred in settlement colonies in Africa” (Young, 2001: 20).

<sup>93</sup> “The colonized subject is characterised as ‘other’ through discourses such as primitivism and cannibalism, as a means of establishing the binary separation of the colonizer and asserting the naturalness and primacy of the colonizing culture and world view” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2000: 154-155).

esos extraños a ellos, hacia esas personas diferentes a ellos, no son dirigidas hacia éstos en sí, sino hacia uno mismo, hacia, como dice Richard Kearney, ese extraño que cada uno tenemos dentro ya que “what we most fear in the demonized other is our own mirror image: our othered self. ‘The uncanny’, concludes Freud, ‘is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and of old established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression’” (Kearney: 75).

La señal más obvia de la alteridad es el cuerpo. Se suele considerar que el cuerpo es algo dado, pero los escritores y escritoras postcoloniales insisten que el cuerpo es algo construido socialmente en lugar de algo cien por cien otorgado. El color de la piel, la textura del pelo, el color de los ojos o la forma de los labios son utilizados como signos de inferioridad de ese ser colonizado, del Otro. El color blanco significaba “adelanto” y lo bueno, mientras que el color negro significaba “atraso” y lo malo –todo aquello de lo que había que protegerse–. Los colonos imponen la idea de que las razas no son iguales entre sí, siendo la cultura del hombre blanco la dominante, la poderosa, la superior, y todas las demás razas que no poseyeran esos cánones físicos y visibles –la blancura de la piel– eran una amenaza a combatir.

Esta inducida, traumática, y anuladora sensación de inferioridad<sup>94</sup> lleva a aceptar la cultura “civilizada” de los opresores como la única posibilidad de progreso y supervivencia. Esto dio lugar a lo que Homi K. Bhabha llamó “borderline experiences”.<sup>95</sup> Bhabha usa este concepto para referirse a los pueblos que viven en contacto con otras naciones, con otras realidades culturales y sociales. Este hecho no sólo separa, sino que también une. Son espacios intermedios donde uno se encuentra en un momento de tránsito, donde el espacio y el tiempo se cruzan, dando lugar así a nuevos aspectos de diferencia y de identidad, de pasado y de presente. El resultado de

---

<sup>94</sup> “[C]olonized people –in other words, every people in whose soul an inferiority complex has been created by the death and burial of its local cultural originality” (Fanon: 9).

<sup>95</sup> “A contingent, borderline experience opens up *in-between* colonizer and colonized. This is a space of cultural and interpretative undecidability produced in the ‘present’ of the colonial moment” (Bhabha: 206).

todo esto se conoce con el nombre de hibridismo o hibridación. Este término hace referencia a la creación de nuevas formas transculturales –lingüísticas, raciales, culturales, políticas– dentro de una zona colonizada,<sup>96</sup> lo que generó ciertas contradicciones en la identidad cultural, ya que varias culturas se ven mezcladas e influenciadas entre sí.<sup>97</sup> Esta hibridación es producida por el proceso de asimilación por el cual los pueblos nativos tuvieron que pasar, una asimilación que trajo consigo el aprendizaje y la integración de la lengua, las costumbres, la cultura, la alimentación, la vestimenta, y la educación de los colonizadores.

Bhabha analiza esta relación entre colonizadores y colonizados en términos psicológicos. De esta forma, en *The Location of Culture* (1994) utiliza términos como “mimicry” y “ambivalence”. “Mimicry” –mimetismo– es el proceso por el cual los pueblos colonizados imitan –*to mimic*– al colonizador adquiriendo sus hábitos y tendencias culturales, y sus valores. Bhabha define la “colonial mimicry” como el deseo “for a reformed, recognizable Other, *as a subject of a difference that is almost the same but not quite*” (Bhabha: 86). Los colonos quieren que los nativos adquieran su cultura occidental, que aprendan, entre otros aspectos, sus costumbres, su idioma, y su religión dejando atrás, obviando y olvidando su propia civilización; de esta forma llegarán a ser “europeos”. Sin embargo, no los llegan a aceptar del todo, puesto que los siguen viendo como indígenas –“almost the same but not quite”– y además como una amenaza porque se están convirtiendo en sus dobles, ese doble “uncanny” que se puede revelar contra los propios colonos.

“Mimicry” se une a la idea del camuflaje. Según Jacques Lacan, “the effect of mimicry is camouflage... It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of becoming mottled –exactly like the technique of

---

<sup>96</sup> Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2009: 108-111.

<sup>97</sup> “The margin of hybridity, where cultural differences ‘contingently’ and conflictually touch, becomes the moment of panic which reveals the borderline experience” (Bhabha: 207).

camouflage practised in human warfare” (cit. en Bhabha: 85). El concepto de mimetismo describe la contrapuesta relación entre el colonizador y el colonizado, ofreciendo una forma de resistencia para este último.<sup>98</sup>

El término “ambivalence” se utiliza para describir la oscilación entre querer una cosa y a la vez desear lo contrario o, como Young explica, el simultáneo acto de sentir atracción y repulsión hacia algo o alguien (Young, 1995: 161). Bhabha lo describe como la constante relación de atracción y repulsión que hay entre el colonizador y el colonizado. Esa relación es ambivalente porque, a consecuencia del mimetismo, los pueblos sometidos nunca son completamente opuestos al colonizador. Tanto el colonizado como el colonizador viven dentro de un “ambivalent world of the ‘non quite/non white’, on the margins of metropolitan desire” (Bhabha: 92).

La relación –o más bien el contacto– entre colono y colonizado trajo consigo, además de lo expuesto hasta ahora, como dice Elleke Boehmer, vulnerabilidad, fragilidad del estado civilizado (Boehmer: 34). Existía el temor ante la posibilidad, como así fue al final, de un mestizaje –no una unión cultural como puede ser resultado de la hibridación, sino un mestizaje real, unión sexual de las razas–, ya que esto significaba que la clara diferencia entre “civilizados” y salvajes, colonizadores y colonizados, Europa y los Otros, poder y sumisión, se veía amenazada.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Estos “Mimic Men” –haciendo uso del término que les dio V.S. Naipaul en su novela del mismo nombre, *The Mimic Men* (1967)– no se encuentran en una situación de desventaja. Su imitación de las formas y actitudes del hombre blanco y europeo es una amenaza para los colonos, ya que a través de los nativos ven su reflejo, su propia imagen, y tienen miedo de este reflejo y de lo que los colonizados podrán hacer con los nuevos conocimientos adquiridos.

<sup>99</sup> El resultado de esas uniones fue la ampliación de la clasificación jerarquizada de la sociedad. Ashcroft, Griffiths y Tiffin, como ejemplo de este hecho, dan el dato de que los colonos franceses tenían más de 128 niveles en la clasificación de la coloración de la piel resultante de la mezcla de razas (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2000: 127).

### 4.3.1. *La voz de los oprimidos*

La vivencia del colonialismo ha influido enormemente en la práctica y en la crítica literaria. Así, escritores y críticos muestran, mediante sus escritos y sus análisis, su propia identidad y la de sus pueblos y sus antepasados; esa identidad y esa cultura que les había sido arrebatada y transformada. Sus obras están influenciadas por el antiguo poder imperial y por los efectos y las secuelas que el colonialismo ha dejado.

El hombre occidental, el colono universal, se considera superior a la población indígena, de la misma forma que se cree superior a la mujer y a la naturaleza. Mujeres, nativos y naturaleza han sufrido una opresión común. Sin embargo, no debemos olvidar que las mujeres de las colonias se encuentran doblemente colonizadas.<sup>100</sup> Sufren las consecuencias de la colonización como personas nativas que son y, al mismo tiempo, sufren las consecuencias de su género en una sociedad patriarcal, como lo es la sociedad del imperio. Por lo tanto, la lucha de la mujer colonizada será también doble: deshacerse de la opresión que sufre la colonia, por una parte, y deshacerse de la opresión del patriarcado, por otra.<sup>101</sup>

Escritoras y escritores postcoloniales que tratan el tema de la mujer han plasmado en sus obras una analogía entre las relaciones de los hombres y las mujeres, y las relaciones del poder imperial y la colonia. De esta forma, la mayoría de estos escritores postcoloniales ha reescrito obras del canon inglés, el del imperio, con el fin de

---

<sup>100</sup> “Double Colonization”, término utilizado por primera vez en 1986 por Kirsten Holst Petersen y Anna Rutherford. Gayatri Spivak hizo referencia a esta doble colonización de la que es víctima la mujer en su artículo “Can the Subaltern Speak?” de 1988: “Within the effaced itinerary of the subaltern object, the track of sexual difference is doubly affected. (...) [B]oth as object colonialist historiography and as a subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as a female is even more deeply in shadow” (Spivak, 1988: 257).

<sup>101</sup> Ecofeministas como Vandana Shiva definen el fenómeno del colonialismo como “an extension of modern Western patriarchy’s economic vision based on the exploitation or exclusion of women (...) on the exploitation and destruction of nature, and on the exploitation of other cultures. That is why, throughout the Third World, women, peasants, and tribal peoples are struggling for liberation from development as they earlier struggled for liberation from colonialism” (Shiva: 2).

reorganizar esas “realidades” europeas en términos postcoloniales, cambiando ese orden jerárquico y poniendo en duda las presuposiciones filosóficas en las que dicho orden está basado. En los estudios postcoloniales, al igual que en el gótico, en la ecocrítica y en el ecofeminismo, se tiene presente la existencia de binomios contrarios: centro/márgenes, Yo/Otro, bueno/malo, blanco/negro.

Cómo nombrar o catalogar a esos escritos, escritores y críticos que analizan la relación colonial –que es eje principal de este apartado– ha sido ampliamente discutido, ya que aún no está claramente establecido a qué se refiere el término “postcolonial” o “literatura postcolonial”. Young menciona la idea de considerar el término “postcolonial” como una referencia a lo venido después del colonialismo (Young, 2001: 57); Singh y Schmidt muestran cómo críticos como Patrick Williams y Laura Chrisman consideran “postcolonial” a los efectos que el discurso colonial sigue causando en los pueblos colonizados una vez que la figura física y real del colonizador ha desaparecido (Singh y Schmidt: 18).

El término “postcolonial”, semánticamente, significa “después de la etapa colonial”<sup>102</sup> y, como Ashcroft, Griffiths y Tiffin sugieren, “the term ‘post-colonial’ might seem to suggest a concern only with the national culture after the departure of the imperial power.” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1989: 1) Sin embargo, Ashcroft *et alii* establecen que es mejor el uso de este adjetivo como referente de toda la cultura damnificada por el imperialismo desde los comienzos de la etapa colonial –no después de– hasta la actualidad (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1989: 2). Así, toda la producción literaria proveniente de pueblos o culturas en algún momento colonizados es, según Ashcroft *et alii*, literatura postcolonial, cuyo rasgo principal es la vivencia de la colonización y el hecho de que se imponga y se ratifique como identidad, mostrando las tensiones sufridas a causa del poder imperial, y destacando sus rasgos reales.

---

<sup>102</sup> Definición que coincide con la consideración dada por Young.

Siguiendo esta última tendencia se encuentra Elleke Boehemer, que también comparte la idea de que más que literatura posterior del imperio, la literatura postcolonial es toda aquella que examina con detenimiento la relación entre colonos y colonizados.<sup>103</sup>

Por mi parte, después de haber leído mucho en torno a esta cuestión, sigo las consideraciones de Ashcrot, de Griffiths, de Tiffin y de Boehemer, ya que comparto con todos ellos la idea de que lo que denominamos “postcolonial” comenzó mucho antes de la proclamación de independencia de los pueblos colonizados.

#### ***4.3.2. Gótico postcolonial. Un pasado siniestro***

No fue hasta el año 1995 cuando el término “literatura gótica postcolonial” apareció por primera vez para denominar las obras literarias en las que los misterios, los traumas y las fragmentaciones de la etapa colonial son tratados y presentados como herramientas para destruir las fronteras y los límites en cuestiones de raza, de género, de clase y de sexo (Denison: 18). Judie Newman denominó el quinto capítulo de su libro *The Ballistic Bard: The Postcolonial Fictions* (1995) con el título “Postcolonial Gothic: Ruth Praver Jhabvala and the Sobhraj Case”. En este capítulo, Newman estudia los efectos de la migración de un género europeo a un entorno colonial:

Postcolonial Gothic is (...) Janus-faced. At its heart lies the unresolved conflict between the Imperial power and the former colony, which mystery at the centre of this plot both figures and conceals. Its discourse therefore establishes a dynamic between the unspoken and the ‘spoken

---

<sup>103</sup> “It is writing that sets out in one way or another to resist colonialist perspectives. As well as a change in power, decolonization demanded symbolic overhaul, a reshaping of dominant meanings. Postcolonial literature formed part of that process of overhaul. To give expression to colonized experience, postcolonial writers sought to undercut thematically and formally the discourses which supported colonization –the myths of power, the race classifications, the imagery of subordination. Postcolonial literature, therefore, is deeply marked by experiences of cultural exclusion and division under empire” (Boehemer: 3).

for’ –on the one hand, the silenced colonial subject rendered inadmissible to discourse, on the other, that discourse itself which keeps telling the story again and again on its own terms (Newman: 70).

Sheri Anne Denison considera que la literatura gótica postcolonial es una literatura de resistencia, una resistencia contra familias divididas, identidades anuladas, y contra la historia o historias que se perdieron en las sombras del imperio (Denison: 6).<sup>104</sup> Denison hace una clara referencia a la asimilación de la literatura gótica con el dios Jano que Newman hizo en 1995 al decir que la literatura gótica postcolonial, al centrarse en el desgaste y erosión de las fronteras,<sup>105</sup> hace que los escritores se enfrenten a sus pasados y a sus futuros, “and the struggles for identity and self-autonomy that are even now unresolved” (Denison: 14).

Alison Rudd señala el género gótico como una estrategia literaria de la que se sirven los escritores postcoloniales para darle voz a la indescriptible historia del colonialismo y para destapar la enajenación y los silencios –todo lo omitido– en escritos coloniales (Rudd: 2).<sup>106</sup> La literatura gótica postcolonial, al igual que el género gótico tradicional, nos trae al presente fantasmas del pasado –fantasmas de ese pasado colonial– que afectan tanto a los pueblos una vez colonizados como a los que colonizaron. Para traernos esos fantasmas al presente, los escritores postcoloniales utilizan elementos góticos como: estados de transición, silencios, espacios o esferas fronterizas, identidades fracturadas, metamorfosis, zombis, vampiros, entre otros (Wisker: 512).

---

<sup>104</sup> Unas sombras del pasado en las que la literatura gótica postcolonial “explores the implications of a problematic history, one steeped in the destruction of indigenous heritage as well as the boundaries of personal and social identity. Indeed, it examines issues of family, resistance and survival” (Denison: 5).

<sup>105</sup> Esas fronteras son las que, en palabras de Denison, “haunt a society previously (and still) colonized” (Denison: 20).

<sup>106</sup> “The Gothic as a mode of writing can provide one such strategy, furnishing these writers with a means, in narrative and idiom, to expose and subvert past and continuing regimes of power and exploitation, and to reinscribe histories that have been both violent and repressed” (Rudd: 2).

En la literatura gótica postcolonial, al igual que en la línea tradicional, el escenario cobra una importancia fundamental, ya que en él acontecen las historias, los horrores, las opresiones, los secretos de ese pasado colonial que, como ya he dicho, regresa al presente.<sup>107</sup>

Para Gerald Gaylard, el precursor de la literatura gótica postcolonial no sólo es el gótico tradicional venido de Europa, sino también el gótico sureño de los Estados Unidos (Gaylard: 5), siendo también este último una transculturación del gótico europeo –más agresivo tanto psicológica como socialmente–;<sup>108</sup> transculturación que los escritores postcoloniales recogen y vuelven a someterla a otro proceso de transculturación en el momento de trasladarla a sus propios contextos, a sus propias realidades, a sus historias.

En palabras de Gaylard, “[p]ostcolonial writing is often full of haunting after-images of colonial brutality (...), but it is also replete with the postcolonial realities of vampiric dictators sucking the blood of their nations” (Gaylard: 6).

---

<sup>107</sup> “[The landscapes and urban territories of the colonizers, and the colonized] are concrete metaphors, living memories reminding and revitalizing secrets, reflecting them back to those who wittingly or unwittingly inherited from that oppressive past” (Wisker: 512).

<sup>108</sup> “European Gothic is put into a context of patriarchal colonialism, social violence, stoical repression and historical specificity, ridding it of its more ethereal aspects and transculturating it into a mediation on the relationship between suffering and context” (Gaylard: 5).

## *El Caribe. Un pasado para no olvidar*

“If we must die –let it not be like hogs  
 Hunted and penned in an inglorious spot,  
 While round us bark the mad and hungry dogs,  
 Making their mock at our accursed lot.  
 If we must die –oh, let us nobly die,  
 So that our precious blood may not be shed  
 In vain; then even the monsters we defy  
 Shall be constrained to honour us though dead!

Claude McKay, “If We Must Die”

### *5.1. El pasado. De Colón a los europeos del Norte*

El Caribe, junto con los demás territorios del continente americano, vio cambiar el rumbo de su historia, de su presente y de su futuro a finales del siglo XV con la llegada en 1492 de Cristóbal Colón y los conquistadores que lo seguirían. Los pueblos indígenas del Caribe, los Arawacos<sup>109</sup> y los Caribe de las islas,<sup>110</sup> fueron viendo cómo poco a poco

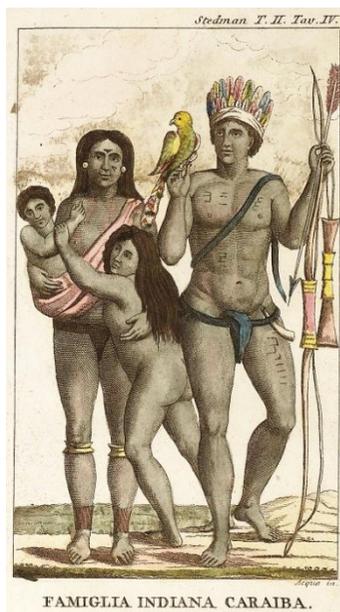
---

<sup>109</sup> También llamados Taino en los territorios hispanohablantes.

iban siendo exterminados<sup>111</sup> –debido a la salvaje explotación y maltrato sufridos en manos de los colonos europeos, primero, y a las enfermedades traídas por estos mismos al nuevo continente, después–<sup>112</sup> hasta quedar actualmente un pequeño rastro de ellos en contadas localizaciones del territorio.<sup>113</sup>



“Arawak Woman”



“Carib Indian Family”

by John Gabriel Stedman, 1818<sup>114</sup>

<sup>110</sup> También llamados Kalingo.

“Island Caribs (so named to distinguished them from their Carib cousins in South America)” (Martin: 4).

<sup>111</sup> He estado cerca de escribir el verbo “desaparecer” –“cómo iban desapareciendo”– pero teniendo en cuenta que, como dice Martin, “[t]hey did not ‘disappear’, as some historians are wont to say. They were victims of genocide (...). A genocide induced by war, enslavement and wanton aggression” (Martin: 19)”, he creído conveniente cambiar el verbo.

<sup>112</sup> Según Tony Martin, cuando aparecieron las primeras epidemias, el genocidio ya había comenzado. Dichas epidemias “came along to accelerate the process of extermination” (Martin: 19).

<sup>113</sup> En la isla de Aruba en mayor medida, y unos centenares en la isla de Dominica (Maestre: 30).

<sup>114</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arawak\\_woman\\_by\\_John\\_Gabriel\\_Stedman.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arawak_woman_by_John_Gabriel_Stedman.jpg#mw-jump-to-license)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carib\\_indian\\_family\\_by\\_John\\_Gabriel\\_Stedman.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carib_indian_family_by_John_Gabriel_Stedman.jpg)  
 (Páginas visitadas el 7 de octubre de 2015).

Tony Martin en *Caribbean History* (2012) especifica que este exterminio y sufrimiento de los pobladores nativos del Caribe comenzaría con el segundo viaje de Cristóbal Colón. En su primer viaje los colonos españoles intentaron mostrar su lado más “amable” y “tolerante”, y fueron considerados por los Arawacos como “*angels from heaven*” (Martin: 27, mi énfasis).

By 1494, the reign of terror in Hispaniola had begun. Columbus and his subordinates were cutting off ears, dismembering people, capturing and killing caciques, taking Arawak’s wives and daughters by force and devising novel and cruel ways to slaughter the native people. Las Casas reported Arawaks beheaded for fun. Spaniards, he said, would lay bets on who could decapitate an Arawak or cut him in half with one blow of the sword. (...) They tricked the female cacique Anacaona and eighty of her chiefs into a large building when they came to welcome the Spaniards. The Spaniards burnt them to death and killed as many of the Arawaks still outside the building as they could. They spared Anacaona the flames and hanged her instead *as a special favor* (Martin: 20, mi énfasis).

La esclavitud<sup>115</sup> desempeñaría también un papel muy importante en el exterminio de los Arawacos y los Caribe de las islas.

En 1503, durante el gobierno de Nicolás de Ovando, se instauró lo que sería el precursor de las archiconocidas plantaciones: el régimen de la encomienda. Mediante la encomienda, los conquistadores recibían parcelas de tierra y un cierto número de indígenas para trabajar las mismas;<sup>116</sup> trabajadores obligados y a los que marcaban, cual ganado, con hierros incandescentes.

---

<sup>115</sup> Dicha trata de esclavos ayudó a financiar el tercer viaje de Colón a América/territorio americano.

<sup>116</sup> La extrema dureza de los trabajos impuestos por los españoles “was a virtual sentence of death on one million or more native people” (Martin: 22).

La Isla Española,<sup>117</sup> lugar del primer asentamiento español y europeo en el denominado “Nuevo Mundo”, fue desde el principio el territorio más importante para los españoles debido a sus valiosas minas de oro. Sin embargo, hacia la segunda década del siglo XVI, la disminución de población indígena que trabajase en dichas minas<sup>118</sup> y la escasez cada vez mayor de oro en los yacimientos, traerían consigo el fin de este tipo de explotación económica y darían paso a la producción azucarera<sup>119</sup> –y con ella la llegada también de numerosos esclavos negros para trabajar las tierras–, producción que encontró su declive en las últimas décadas de ese siglo a causa de las rebeliones y huídas de esclavos, el incremento del precio de la mano de obra esclava, y la incompetencia y corrupción de muchos responsables en el engranaje con la corona española. En las colonias inglesas y francesas las plantaciones de azúcar sobrevivieron hasta el siglo XIX, por lo menos.

Las colonias españolas en el Nuevo Mundo padecieron a causa de la piratería y del comercio de contrabando ejercidos por quienes se convertirían en las principales potencias europeas del momento. Así, el siglo XVII fue testigo de disputas –principalmente, entre españoles, ingleses, holandeses y franceses– por el control de las rutas comerciales y la adquisición y el dominio de nuevos y antiguos territorios, al igual que por el control de las rutas marítimas. Dichas disputas dieron pie a que estas potencias se asentaran en los territorios caribeños e implantaran su cultura, su lengua y sus políticas, dando así lugar al crisol cultural que hoy en día es el Caribe.<sup>120</sup> Sin

---

Muchos de los que no morían por causa directa de este trato se suicidaban masivamente, llegando incluso a matar a sus propios hijos para que éstos no sufrieran más adelante lo que ellos estaban padeciendo en ese momento.

<sup>117</sup> La actual isla de Santo Domingo, que comprende los países de Haití y República Dominicana.

<sup>118</sup> Debido, como ya se ha visto, brutal trato sufrido a manos de los colonos, a los suicidios colectivos e, incluso, a las enfermedades.

<sup>119</sup> Cristóbal Colón introdujo la caña de azúcar en esta isla en su segundo viaje, en 1493.

<sup>120</sup> “By the mid-seventeenth century (...), the Caribbean had already begun to assume linguistic and political outlines that would be recognizable three centuries later. The Spanish, Dutch, English and French (joined by the United States in the late nineteenth century, would remain the main colonizers” (Martin: 48).

embargo, la llegada de los nuevos colonos no significó en ningún caso un respiro o una salvación para la diezmada población indígena, más bien al contrario.<sup>121</sup>

Los nuevos colonos no sólo estarían cerca de aniquilar a la población caribeña, sino que su llegada al territorio sería sinónimo del empleo masivo de esclavos africanos, con lo que la nefasta práctica de la esclavitud perduraría varios siglos más.<sup>122</sup>

## ***5.2. El pasado. El vergonzoso “Middle Passage”<sup>123</sup>***

Con nuestra mentalidad europea y nuestra vida acomodada, sin mayores infortunios que los que nos pueda acarrear el día a día, nos cuesta a veces imaginar cómo sería realmente ese viaje –esa separación, ese desgarró en las vidas y familias; y la aniquilación del propio ser, de la identidad– que padecieron millones de africanos, trasladados forzosamente al Nuevo Mundo cuyo destino final iba a ser mucho peor –más cruel e inhumano– que el trayecto<sup>124</sup> realizado para llegar allí.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Como Martin ha expresado, “[d]espite their sanctimoniousness and shedding of crocodile tears over the Spanish extermination of indigenous peoples, the Northern Europeans themselves *sounded the death knell*” (Martin: 56, mi énfasis).

Martin informa que la tribu de los Caribe de las islas fue casi aniquilada en dos o tres siglos y que el exterminio de los Arawacos sólo necesitó 50 años, siendo sustituidos por europeos adinerados y pobres, por judíos, y por el gran número de esclavos africanos traídos al continente americano para trabajar las tierras que los Arawacos y los Caribe de las islas habían poseído con anterioridad (Martin: 56).

<sup>122</sup> “Slavery in the British islands lasted, for about 200 years, somewhat less than for its major rivals, France and Holland, and considerably less than the Spanish territories, which were both the first and the last to enslave Africans in the Caribbean” (Martin: 58).

<sup>123</sup> “For the vast majority of Africans enslaved in the Caribbean their immediate journey began with embarkation on slave ships on the West African coast. The trip across the Atlantic Ocean, the horrendous Middle Passage, could take anywhere from three weeks to over three months” (Martin: 61).

<sup>124</sup> Además de estar hacinados, de soportar enfermedades, suciedad y malos tratos, cuando los esclavos se rebelaban durante el viaje sufrían las consecuencias a modo de flagelaciones, decapitaciones, desmembraciones y otras brutalidades (Martin: 65).

<sup>125</sup> Acerca de todo esto reflexioné durante bastante tiempo en el año 2009 cuando visité la página web de las Naciones Unidas y leí la introducción que habían publicado para el Día Internacional de Rememoración de las Víctimas de la Esclavitud y la Trata Transatlántica de Esclavos –el 25 de marzo–: “Imagine cómo sería

Este traslado de esclavos era el segundo paso de lo que se ha denominado “comercio triangular”, práctica que constaba de tres rutas. En la primera, armas, textiles y productos manufacturados partían desde Europa –España, Francia, Holanda, Reino Unido y Portugal– hasta la costa occidental de África, donde embarcaban esclavos rumbo al Caribe y las costas orientales de América Central y Norte América –segunda ruta–; allí serían vendidos junto con parte de las mercancías traídas de Europa. La tercera ruta de este comercio triangular era el regreso a Europa con barcos cargados de productos procedentes de las colonias –azúcar, cacao, café, tabaco, algodón, pieles y madera principalmente–.

En su destino final, las africanas y africanos –mercancía cual ganado para los europeos– eran expuestos y vendidos<sup>126</sup> para seguir siendo explotados y maltratados tanto física como mentalmente en las plantaciones y casas coloniales. Los africanos esclavizados sufrieron los mismos abusos que anteriormente habían padecido los Arawacos y los Caribe de las islas: quemaduras con hierros candentes y otras muchas torturas entre las que se incluían los abusos sexuales,<sup>127</sup> siendo los latigazos el más común de los castigos.<sup>128</sup>

---

que lo arrancaran del seno de su desolada familia a causa de una guerra étnica... que lo obligaran a caminar cientos de millas hasta llegar al mar en el lado sudafricano del Océano Atlántico. Se le priva de su nombre, de su identidad, de todos los derechos que merece un ser humano. El barco europeo al que se le obliga a subir se dirige a través del Atlántico hacia el Caribe y las plantaciones sudamericanas, un viaje a través del terrible “pasaje del medio”. Una multitud de personas negras de todo tipo encadenadas juntas, que apenas cuenta con lugar para darse la vuelta, viajando durante meses, mareada, rodeada de la inmundicia de grandes vasijas llenas de vómito, en las cuales los niños caen a menudo, algunos de ellos sofocándose. Los gritos de las mujeres y los lamentos de los moribundos tornan toda esa escena de horror en algo inconcebible. La muerte y la enfermedad están en todos lados y una persona de cada seis *no* ha de sobrevivir a este viaje y al trabajo brutal y agotador que lo sigue.” (Cita publicada en [www.un.org/spanish/slavery/background.shtml](http://www.un.org/spanish/slavery/background.shtml). Página visitada el 20 de septiembre de 2015).

<sup>126</sup> No sin antes ser adecentados y dados de comer y beber un poco para parecer así una buena opción de compra. Las humillaciones continuaban en estos “mercados” ya que los africanos eran sobados, pellizcados, pinchados e inspeccionados *a fondo* antes de proceder a la compra.

<sup>127</sup> En palabras de Martin, “[w]hite planter society turned the enslaved environment into an orgy of sexual abuse” (Martin: 82).

<sup>128</sup> “Overseers accompanied the enslaved to the fields whip in hand. Latecomers were whipped. Women who resisted the sexual advances of white men were whipped. Africans who refused to eat on the slave



BRANDING SLAVES.

### Branding Slaves, 19<sup>th</sup> century<sup>129</sup>

En las plantaciones, las mujeres compartían las mismas condiciones extremas que los hombres (Bush: 235), pero se encontraban doblemente oprimidas por su condición de ser mujeres.<sup>130</sup> Los abusos sexuales comenzaban ya en África y continuaban en los navíos que cruzaban el “Middle Passage”, haciendo, si cabe, aún más insoportable el viaje para la mujer. Los miembros de la tripulación escogían harenes para su diversión (Martin: 82). En la gran mayoría de las ocasiones, las mujeres llegaban embarazadas a los mercados, hecho que hacía doblar su precio de venta. Una vez en tierra, las

---

ships were whipped. Recaptured runaways were whipped. Pregnant women were stripped naked and placed face down on the ground with a hole dug to accommodate their bellies, and whipped. House servants whose owners did not feel like applying the whip themselves were sent to public whippings to the “public executioner” who plied his whipping trade near the gallows” (Martin: 76).

129 Fuente: William O. Blake, *The History of Slavery and the Slave Trade* (Columbus, Ohio, 1857), p. 97 <http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/Blake1.JPG> (Página visitada el 19 de octubre de 2015).

<sup>130</sup> Resulta notable el grado de poder que los colonos ejercían sobre las mujeres y, por consiguiente, las consecuencias que éstas sufrían –como dice Bush, raramente padecidos por los hombres: “The conflicting demands of the plantation and household on slave women arguably placed them under psychic pressures and contradictions not experienced to the same degree by free women or, indeed, slave men” (Bush: 235-236)–.

violaciones por el dueño de la plantación y sus familiares seguían formando parte del horroroso día a día.<sup>131</sup>

Dentro de la práctica de la esclavitud, se establecía una división jerárquica entre los esclavos. El peldaño más alto lo ocupaban los esclavos encargados del funcionamiento de las máquinas, ya que, principalmente, de ellos dependía el éxito o no de una cosecha y su posterior venta. A continuación se situaban el resto de esclavos artesanos –como carpinteros, fabricantes de toneles, muy importantes para la industria mercantil–; detrás de éstos se encontraban los esclavos y esclavas domésticos –muchos de los cuales eran hijos de los amos, fruto de las violaciones cometidas–.<sup>132</sup> El último escalafón agrupaba a las esclavas y esclavos que trabajaban las tierras en las diversas plantaciones.

A medida que esta etapa esclavista fue avanzando, los colonos europeos se fueron relacionando cada vez más con sus esclavos y esto daría pie a ciertas –escasas– consideraciones, como por ejemplo la concesión de tierras –“gardens” en palabras de Martin– a ciertos esclavos y el permiso para trabajarlas, en las cuales podían cultivar productos agrícolas y también tener ganado para su propia subsistencia. A los

---

<sup>131</sup> “In the Caribbean, white slave masters literally owned their enslaved women, who could be raped at will, even if in a stable relationship with an enslaved man. (...) Women and their partners could strike back or run away, but the stakes were high, with floggings, dismemberment, castration for males and other horrific punishments awaiting the unsuccessful” (Martin: 83).

No solo los colonos y sus familiares abusaban de las mujeres en las plantaciones, sino que allí mismo, cuando el colono se encontraba en Europa, también eran forzadas sexualmente por los capataces –blancos y negros– y en caso de mostrar resistencia eran víctimas de los mismos castigos crueles infligidos por los dueños de las plantaciones (Bush: 235-236).

Las niñas tampoco se salvaban de ser violadas, pues las violaciones tenían lugar incluso antes de que éstas entraran en la etapa de la pubertad.

<sup>132</sup> La mezcla de razas dio lugar a nuevos vocablos en las diferentes lenguas europeas para designar a los descendientes de dichas prácticas. Así, entre otras designaciones, en inglés llamaban “mulatto” al descendiente de la raza blanca y la raza negra, “quadroon” –cuarterón– al fruto de una persona mulata y otra blanca, “octoroon” al fruto de una persona cuarterona y otra blanca, y “sambo” a la mezcla de una persona mulata con otra negra (Martin: 110).

En castellano, el fruto de una persona blanca con otra negra es llamado “mulato”, al fruto de una persona mulata junto con otra blanca se le dio el nombre de “morisco”, y con el apelativo de “albino” se designaba al fruto de una persona morisca con otra de raza blanca (Naranjo: 27).

En las colonias francesas había 128 denominaciones para las personas según el grado de color de la piel.

afortunados esto les brindó un cierto grado de autonomía y los ayudó a ir consiguiendo, poco a poco, un relativo “control” sobre sí mismos y su futuro.<sup>133</sup>

### ***5.3. El futuro. Un camino hacia la libertad***

Desde el primer momento en que los esclavos africanos pisaron tierra caribeña, el anhelo por la libertad arrebatada pudo más que el miedo a las consecuencias que les acarrearía la huída en el caso de ser apresados de nuevo. Así, desde que en 1502 llegaron esos primeros esclavos a Isla Española, nos encontramos con la figura del cimarrón –“maroon” en inglés, “marron” en francés, o “kastanjebruin” en holandés–, esclavo fugitivo que escapaba a los sitios más recónditos y casi inaccesibles de las montañas, donde podía asentarse y llegar a fundar pequeñas poblaciones. Con estas huídas, los cimarrones obligaban a los colonos a estar en alerta y con miedo ante la posibilidad de ser víctimas de ataques, lo que otorgaba a los fugitivos un cierto poder sobre los europeos. En ocasiones, estos esclavos fugitivos se agrupaban en su marcha con otros fugitivos y podían llegar a formar lo que podría considerarse grupos de guerrillas dispuestos a liberar a otros esclavos de los abusos de los europeos –los cuales temían ser envenenados o asesinados en estas rebeliones–.

Precisamente, fue en estos grupos donde germinaron y perfeccionaron habilidades esenciales de resistencia y supervivencia –resultando destacable la pericia adquirida en el uso de diversas plantas medicinales–. Si bien es cierto que estas sociedades eran principalmente patriarcales,<sup>134</sup> hay que destacar que la figura de la mujer también

---

<sup>133</sup> “The industry of the enslaved was such, however, that they produced surpluses, established markets and injected themselves into the cash economies of their territories. They even impacted the export industry and all in all became important players in the economic life of their societies” (Martin: 98).

<sup>134</sup> Los líderes de estos grupos eran hombres fuertes de complexión pero sobre todo de carácter y disciplina militar. Los hombres eran los dominantes socialmente por sus condiciones bélicas, dejando a las mujeres relegadas a las labores domésticas.

resultaría esencial, ya que ésta era necesaria para la prolongación de estas nuevas sociedades<sup>135</sup> y de su cultura.<sup>136</sup>



Leonard Parkinson, Maroon Leader, Jamaica, 1796<sup>137</sup>

En estas sociedades de fugitivos la figura de un líder espiritual era muy importante, y ésta estaba representada por “Obeah men” y por “Obeah women”,<sup>138</sup> ya que gracias a

---

<sup>135</sup> Barbara Klamon enfatiza el hecho de que las prácticas sexuales no eran principalmente un medio para la búsqueda de placer en estas sociedades, sino que era el medio para repoblar la tierra y formar nuevos guerreros –lo más importante para ellos y su futuro– (Klamon: 303). Sin embargo, el número de mujeres con respecto al número de hombres en estas comunidades era muy bajo y por tanto seguía habiendo captaciones entre los esclavos para que se unieran a las milicias de los fugitivos (Klamon: 295).

<sup>136</sup> Para estas personas separadas de su cultura, su tierra y su gente, la cultura de sus ancestros era muy importante y, por tanto, venerada, y debía ser transmitida generación tras generación para que sus raíces y su memoria no se perdieran.

<sup>137</sup> Fuente: *Jamaica Assembly, The proceedings of the Governor and Assembly in Regard to the Maroon Negroes* [with introductory account by Bryan Edwards] (London, 1796). <http://hitchcock.itc.virginia.edu/Slavery/detailsKeyword.php?keyword=maroon&theRecord=45&recordCount=51> (Página visitada el 19 de octubre de 2015).

<sup>138</sup> El obeah es una práctica tradicional de origen africano que abarca el conocimiento y uso de hierbas naturales, la adivinación, la sanación, la protección, así como la transmisión del conocimiento sobre los

sus poderes sobrenaturales servían de consejeros. Una de las figuras más importantes de estos líderes espirituales –si no la más importante– es Nanny, mujer con gran influencia política entre las distintas comunidades de fugitivos en el siglo XVIII en Jamaica.<sup>139</sup>

Nanny había sido una esclava perteneciente a la tribu africana Ashanti y llevada a Jamaica a una temprana edad. En Jamaica trabajó en una plantación de azúcar de Saint Thomas Parish, donde convivió con los que más tarde serían compañeros en su huida: Cudjoe,<sup>140</sup> Quao, Accompong y Johnny. Poco después de escapar se separaron con el fin de formar varios grupos de fugitivos y guerrillas por toda Jamaica.<sup>141</sup>

Como se ha visto, en la figura de Nanny –llamada también Queen Nanny, Granny Nanny, o Nanny of the Maroons– se condensan las facetas más imprescindibles de un líder o figura representativa en la lucha por la libertad y, por tanto, también en la conservación y transmisión de las raíces ancestrales y tradiciones. Como “Obeah woman”, era líder espiritual y se la respetaba por su don de hacer milagros y por sus

---

espíritus y los ancestros y la veneración de los mismos. A menudo se ha asociado esta práctica con la brujería.

<sup>139</sup> Klamon aporta importantes referencias acerca de la figura de Nanny en su artículo “The Early Political Development of Jamaican Maroon Societies”: “The single truly outstanding figure among the Windward Maroons was not a headman, but Nanny, a formidable obeah woman, after whom two successive settlements were named.” Continúa diciendo que incluso hoy en día se siguen contando historias acerca de sus habilidades sobrenaturales sobre los europeos. En una de ellas, “an unnamed Obeah woman, who must have been Nanny, was described by an Englishman sent to make a treaty with the Windward Maroons (...) [as having] bracelets made from the teeth of white soldiers slain by the marrons, some of them captives whom she herself has killed. Shortly after Cudjoe had agreed to a treaty, an English representative reached Quao’s settlement and offered him the same terms. Quao wanted to accept, but Nanny did not trust the whites to keep their part of the bargain and ordered the man’s head cut off” (Klamon: 300).

Cudjoe era el jefe de los Leeward Maroons y Quao el de los Windward Maroons –aunque más bien estos últimos estaban más influenciados por la figura de Nanny, hermana de Cudjoe, que de la del propio Quao–.

El tratado del que habla Klamon fue firmado entre 1739 y 1740 por los diferentes jefes de los esclavos fugitivos y las tropas británicas para poner fin a la que se conoce como la primera guerra de los Maroon. El acuerdo al que llegaron con los británicos fue dejarlos vivir en paz en las cinco principales aldeas de fugitivos –Accompong, Moore Town, Nanny Town, Scott’s Pass y Trelawny Town– y vivirían bajo sus reglas y sus leyes pero aceptando la supervisión británica.

<sup>140</sup> Cudjoe o Kudjoe, anglización del nombre real africano Kojo (Gottlieb: 7).

<sup>141</sup> De Nanny se dice que a lo largo de su vida liberó a más de 800 esclavos (Johnson: 16, Roskind: 116).

poderes sobrenaturales; como guerrera, Nanny era una perfecta estratega planificando emboscadas y contraataques. Nanny también mantenía y transmitía los elementos culturales de su tierra natal: su música, sus leyendas y sus costumbres, ya que con ello se fortalecía la identidad y el orgullo de los esclavos fugitivos (Gottlieb: 44 y Méndez-Méndez y Cueto: 325).



Nanny of the Maroons<sup>142</sup>

Con el paso del tiempo, empezaron a verse “esclavos libres”; los primeros de ellos fueron los hijos de los amos, fruto de las violaciones cometidas con sus esclavas. Algunos de estos esclavos libres se hicieron ricos gracias a las plantaciones que sus padres o sus benefactores les concedían. Estos “affranchis” –libres de color– disfrutaron de la educación y del dinero europeos y, aún más, incluso llegaron a poseer esclavos una vez que habían sido liberados (Martin: 110). El motivo por el que un esclavo negro podía conseguir su libertad era principalmente algún acto relevante realizado por él mismo en beneficio de los colonos europeos.

La culminación de los conflictos con los esclavos fugitivos y con las diferencias entre blancos y esclavos liberados llegó en 1791 con lo que se conoce como “la revolución de Haití” (1791-1804). En los comienzos de esta revolución contra los

---

<sup>142</sup> <http://jis.gov.jm/media/nanny.jpg> (Página visitada el 19 de octubre de 2015).

colonos monárquicos franceses destacan las figuras de Vincent Ogé y de Jean Baptiste Chavannes, los cuales, en su rebelión de 1790, reivindicaban la igualdad entre razas, la abolición de la esclavitud y la concesión de los derechos políticos para la población negra, pudiendo así los antiguos esclavos o “libertos” votar en las elecciones políticas y acceder, además, a desempeñar cargos políticos. Ogé fue capturado en Santo Domingo y ejecutado en 1791. A pesar de esto, los levantamientos continuaban: el norte y el sur eran escenario de numerosas revoluciones de esclavos, y por el oeste del país antiguos esclavos eran liderados por Toussaint L’Ouverture. En 1793 Francia decretó la abolición de la esclavitud, pero los terratenientes españoles y británicos se negaron y fueron apoyados por España e Inglaterra. En 1794 Toussaint L’Ouverture pasa a formar parte de las milicias republicanas francesas y, al frente de ellas, logra expulsar a las tropas españolas e inglesas, culminando con el control total de la isla en 1800. En 1801 Toussaint L’Ouverture dicta una Constitución y pide la Independencia de Haití, lo cual hace que Napoleón Bonaparte envíe tropas francesas al mando del general Leclerc, el cual restauró el gobierno francés en una parte de la isla. Toussaint L’Ouverture fue exiliado a Francia, donde murió.

Ante la nueva llegada de los franceses a la isla y el exilio de Toussaint L’Ouverture, Jean Jacques Dessalines tomaría el mando de las tropas que luchaban contra los franceses, y finalmente logró la victoria en la parte oeste de la isla. En 1804 se proclamó la independencia de esta parte de la isla, que pasaría a llamarse desde entonces Haití.<sup>143</sup>

La gran repercusión que esta revolución y sus consecuencias tuvieron en Europa y en América sería el detonante para que el resto de territorios caribeños se alzaran en busca de su independencia, su anhelada libertad. De esta manera, el siglo XIX y XX fueron testigos de numerosos movimientos abolicionistas surgidos en defensa de los

---

<sup>143</sup> Estados Unidos no reconoció la independencia de Haití hasta 1862.

derechos de los esclavos y de cualquier hombre libre. La obsoleta figura del negro como sinónimo de esclavo pasaría a ser sinónimo del poder de la lucha y de la revolución.



Revolución de Haití<sup>144</sup>

Oh, Kinsmen! We must meet the common foe;  
Though far outnumbered, let us show us brave,  
And for their thousand blows deal one deathblow!  
What though before us lies the open grave?  
Like men we'll face the murderous, cowardly pack,  
Pressed to the wall, dying, but fighting back!"

Claude McKay, "If We Must Die"

---

<sup>144</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/San\\_Domingo.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/San_Domingo.jpg) (Página visitada el 19 de octubre de 2015).

## 5.4. *El Caribe: Un caleidoscopio cultural*

“O I am one with the banana tree  
An one am I with every swaying palm;  
In thunder of the hurricane or calm  
I am as one with my Caribbean Sea.

The thousand peaks that lift their seeking heads  
Storming the sunset clouds are of me too:  
Orchids that bend beneath the mountain dew  
Are fraught with me: I am their gold and reds.

Clara Maude Garret, “One”

El título del presente apartado hace referencia al caleidoscopio, un tubo con espejos y trozos pequeños de cristales irregulares y de variados colores, causantes de que al mirar por uno de sus extremos se vean bellas combinaciones simétricas que varían a medida que gira el tubo.

En cierta manera, eso es el Caribe, o al menos el Caribe actual: una amalgama de culturas representadas por esos cristales irregulares y de diversos colores que dan lugar a combinaciones bellas y únicas –símil de las diferentes razas y culturas que en el pasado se encontraron bruscamente en el Caribe<sup>145</sup> pero que, tras siglos de lucha, han sabido finalmente unirse, generando una bella amalgama multicultural–.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Recordando aquí las palabras de Ashcroft, Griffiths y Tiffin: “From the early days of slavery, cultural clash and miscegenation formed the brutal texture of Caribbean life” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1989: 146).

<sup>146</sup> Incluso el tubo del caleidoscopio, el elemento que recoge juntos los diferentes cristales, recuerda al Middle Passage y a los navíos que lo recorrieron, canal éste por el que una nueva raza y cultura llegaría al Caribe.

Aunque los colonos europeos intentaron por todos los medios borrar cualquier señal de cultura africana –y en palabras de Martin, también demonizarla (Martin: 105)– los esclavos africanos –ya fuera como libertos, o aún fugitivos, o incluso secretamente en las plantaciones– intentaron también por todos los medios conservarla o, si era necesario, adaptarla a las nuevas condiciones y a la cultura europea que se les imponía para que pudiera, de alguna forma, pervivir.

Al llegar a América, los esclavos y esclavas eran separados de sus familias y de sus clanes, y eran mezclados y repartidos entre las distintas plantaciones. Esta segregación y la posterior mezclanza tenían una vital importancia para los europeos, ya que así se aseguraban un proceso muy valioso, durante el cual introducían a esos esclavos y esclavas en la lengua de la metrópoli dominante y los “amoldaban”, en principio, según sus necesidades, evitando así cualquier contacto inicial con otros esclavos y esclavas y la llegada de posibles sublevaciones. Se da entonces lo que se conoce con el nombre de “criollización”, el proceso por el cual una nueva cultura emerge como resultado de la mezcla entre personas de culturas distintas –la africana, la indígena y la europea, en este caso–.<sup>147</sup>

En su libro de 1971 *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*, Edward Kamau Brathwaite habla de la criollización como esa acción cultural, tanto material como psicológica y espiritual, “based upon the stimulus/response of individuals within the society to their environment and (...) to each other”, y mediante la cual se genera un nuevo equilibrio –“a ‘new’ construct, made up of newcomers to the landscape and cultural strangers each to the other; one group dominant, the other legally and subordinately slaves” (Brathwaite: 296)–.

---

<sup>147</sup> “The term creole was first used in the Americas to refer to native-born persons of European ancestry. It was later extended to other “transplanted” categories of interchange: from linguistic (...) and literary to a wide range of cultural contexts –religions, musical, curative, and culinary” (Fernández Olmos y Paravisini-Gebert: 5). Así, hoy en día utilizamos conceptos como “lenguas criolla”, “cocina criolla”, e incluso conocemos religiones como la santería cubana que son resultado de esta mezcla de civilizaciones.

El primer paso de este proceso, de esta criollización, era lo que en inglés se ha denominado “seasoning” (Brathwaite: 298) –período de adaptación–, es decir, un período de entre uno y tres años durante el cual los esclavos y esclavas eran marcados – como ya se ha mencionado anteriormente, cual ganado–, se les daba un nuevo nombre – primer paso por el que a una persona es despojada de su identidad, su “yo”– y aprendían la nueva lengua –la del colono– y el trabajo que iban a desempeñar en su nueva “vida”.<sup>148</sup>

Este proceso de criollización, como manifiesta Brathwaite, era una relación bilateral, no sólo unilateral como se suele pensar, donde ambas partes –esclavo y amo– contribuyen en la creación de la nueva cultura.<sup>149</sup>

### ***5.5. Sincretismo Cultural en el Caribe. El surgimiento de las nuevas lenguas***

Como he comentado en la introducción de este capítulo, los esclavos eran separados de sus familias, clanes y grupos con los que compartían una misma lengua para así menguar sus posibilidades de que se gestara una sublevación. Así, la única lengua que hablarían sería la del amo de la plantación. Durante ese proceso de aprendizaje de la lengua dominante en la colonia aparecieron nuevas lenguas, las denominadas “pidgin” y las lenguas criollas. Una lengua “pidgin” era la lengua simplificada usada a modo de lengua franca entre el amo y el esclavo. Eran lenguas derivadas de la mezcla entre la lengua europea del colono junto con la del esclavo

---

<sup>148</sup> Sería entonces cuando comenzaría, según Brathwaite, la segunda etapa o segundo paso de la criollización.

<sup>149</sup> En cierta medida, los términos “mestizaje”, “criollización”, “hibridación” y “sincretismo” pueden ser considerados sinónimos.

africano. Son lenguas también denominadas lenguas de contacto (Viada Bellido de Luna: 43), lenguas simplificadas tanto gramatical como léxicamente.

Las lenguas “pidgin” fueron el antecedente de las lenguas criollas. Con el paso del tiempo y de la transmisión generación tras generación, las lenguas “pidgin” se fueron haciendo cada vez más complejas y completas –creándose así las lenguas criollas–<sup>150</sup> (Viada Bellido de Luna: 43, Muysken: 401).

Las lenguas criollas se diferencian de la lengua oficial europea tanto en la gramática como en la fonética y en el vocabulario, ya que hay palabras de origen africano<sup>151</sup>; esto dio pie a que se considerase negativamente a estas lenguas y se las haya tildado de no ser más que una degeneración de la lengua estándar.

La gran variedad de lenguas criollas que existe está, poco a poco, cobrando fuerza, ganando el reconocimiento de idiomas propiamente dichos, principalmente gracias al uso cada vez mayor que escritores caribeños hacen de estas lenguas en sus obras literarias.<sup>152</sup> La aparición de estas lenguas en la literatura ha logrado que unas lenguas consideradas minoritarias –menospreciadas durante mucho tiempo– ganen toda la

---

<sup>150</sup> Peter Muysken señala que se hablan más de cincuenta lenguas criollas en todo el territorio caribeño. Estas lenguas, indica, “share this sociolinguistic space with Amerindian languages such as Arawak, Miskito, and Yucatec Maya, with the Caribbean varieties of various European languages –Spanish, French, Dutch and English– and with the transplanted language varieties of the descendants of Asian indentured labourers: various Indic languages, Chinese, and Javanese” (Muysken: 399).

<sup>151</sup> Viada Bellido de Luna explica que, por ejemplo, la mayoría de las palabras del inglés criollo son palabras procedentes de la lengua inglesa que se han visto transformadas fonéticamente por un uso de las vocales menos complejo al igual que por el uso de distintos sonidos consonánticos, herencia de sus lenguas nativas (Viada Bellido de Luna: 44).

<sup>152</sup> Digo un uso cada vez mayor ya que he podido comprobar, a lo largo de todos estos años de investigación, que mientras que en novelas más antiguas se utilizan palabras criollas sueltas, la tendencia actual apunta a un empleo más presente tanto léxica como gramaticalmente. De la misma manera, también hay artistas que escriben sus obras completamente en estas lenguas como es el caso, por ejemplo, del escritor de la isla de Curaçao Carel de Haseth con su novela corta *Katibu di Shon* (1988), escrita exclusivamente utilizando la lengua “Papiamentu” –lengua “creole” con base en las lenguas portuguesa y española–.

El uso de las lenguas criollas no sólo se da en el género de la novela, sino también en otros ámbitos como el teatro, los cuentos infantiles o también en la poesía.

importancia y prestigio que se merecen por formar parte de la historia. Los escritores y escritoras caribeños han devuelto así parte de esa identidad robada tanto a los nativos del Caribe como a los africanos llevados allí, representando y caracterizando a sus personajes con una lengua propia,<sup>153</sup> no con el uso de la lengua oficial, una lengua procedente de la metrópolis y sinónimo de la opresión, abuso y dominación ejercida por la potencia dominante.

Marta Viada Bellido de Luna ha establecido tres etapas en el desarrollo de estas lenguas criollas en el contexto literario. Así, remarca que en la primera etapa estas lenguas fueron utilizadas por los escritores como dialectos desfigurados, deformados, que obstaculizaban y se cruzaban con las lenguas europeas.<sup>154</sup> La segunda etapa que Viada Bellido de Luna establece es el período de análisis o reflexión por parte de los escritores caribeños acerca del uso de estas lenguas o, por contra, el uso de las lenguas europeas estándar.<sup>155</sup> En la tercera etapa, la actual, el uso de las dos clases de lenguas –la criolla y la estándar europea– están presentes por igual en las obras literarias de

---

<sup>153</sup> Si bien es cierto que estas lenguas no son ni las originariamente propias de los pueblos autóctonos del Caribe ni las africanas habladas por los esclavos, sino una fusión de éstas junto con las europeas.

<sup>154</sup> Eran las lenguas que daban voz al “Otro” (Viada Bellido de Luna: 47).

<sup>155</sup> Marta Viada Bellido de Luna dice de esta etapa que es en la que las lenguas criollas sufrieron un cierto tipo de censura por parte de los propios escritores (Viada Bellido de Luna: 47).

S. Y. Guruprasad también hace referencia a esta situación de “autocensura” o indecisión a la hora de elegir qué lengua usar cuando dice que “Creole language is treated as ‘low’ prestige as it is colonized people uses and English is considered as ‘high’. The labels such as ‘high’ and ‘low’ are clearly represent attitudes on the part of both colonizers and colonized. At the age of transition from colonialism to postcolonialism, the Caribbean writers were torn between these two languages in a complex political and linguistic situation” (Guruprasad: 288).

Guruprasad termina poniendo como ejemplo al escritor de la isla de Trinidad Sam Selvon que eligió el uso del inglés estándar como voz para el narrador y el uso de la lengua criolla en los diálogos de sus personajes.

En una entrevista Selvon explicó que al escribir su novela *The Lonely Londoners* (1956): “I tried to recapture a certain quality in West Indian everyday life. I had in store a number of wonderful anecdotes, both about Trinidad and immigrants in London. I had wonderful anecdotes and could put them into focus, but I had difficulty starting the novel in straight English. (...) At that stage, I had written the narrative in English and most of the dialogues in dialect” (Fabre: 66). Una vez hecho esto, Selvon dio un paso más escribiendo toda la novela en dialecto pero con una vuelta de rosca: modificó ese dialecto, esa lengua criolla, para acercarse un poco a la lengua inglesa estándar y pudiera ser entendida y leída su novela por angloparlantes (Fabre: 66).

escritoras y escritores caribeños; ambas lenguas conviven desempeñando sus funciones en la obra literaria sin competir entre ellas y, como dice Bellido de Luna, complementándose, completándose la una a la otra para así hacer un fiel retrato de la existencia y la realidad de las distintas lenguas y culturas del Caribe (Viada Bellido de Luna: 48).

En definitiva, en palabras de S. Y. Guruprasad, “the Caribbean writers use creole language as the weapon to decolonize both language and culture” (Guruprasad: 288).

### ***5.6. Sincretismo cultural en el Caribe. Una amalgama de religiones***

Desde el primer momento en el que el territorio caribeño es dado a conocer en Europa, después del “descubrimiento” de América, la religión ha sido un elemento de una marcada relevancia en la historia, cultura y sociedad caribeñas. En ese primer estadio la religión de los colonos españoles, la católica, trató de imponerse a cualquier práctica religiosa que pudieran tener los nativos del lugar. Así, como Patrick Taylor y Frederick Case señalan, “Caribbean indigenous peoples were portrayed as being either barbaric beasts fit for enslavement or noble savages in need for *redemption*” (Taylor y Case: xiii, mi énfasis).

Otra fase en la que la religión cobra fuerza e importancia, esta vez en manos de los pueblos colonizados, fue durante la resistencia de éstos, tanto ante la colonización como ante la esclavitud. Esta resistencia se producía bajo el disfraz de lo que en estudios postcoloniales se conoce con el término de “apropiación”, es decir, el medio por el cual las sociedades colonizadas y dominadas adquieren aspectos de la cultura imperial para así sobrevivir y, de alguna manera, orquestar ellos mismos sus identidades tanto sociales

como culturales<sup>156</sup> (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2000: 15), llegando hasta lo que Taylor y Case dicen acerca de estas religiones: las religiones caribeñas siempre están cambiando, reinventándose continuamente (Taylor y Case: xiv).

Así, en la región del Caribe conviven numerosas prácticas religiosas, algunas de ellas tan conocidas como pueden ser las religiones vudú, rastafarismo, judaísmo, cristianismo, islamismo, hinduismo, santería, obeah; junto con otras religiones menos conocidas fuera del territorio caribeño como pueden ser sunni islam, kelé, palo monte, myalismo, o iyessá, entre muchas otras.

De entre la numerosísima lista de confesiones religiosas que cohabitan en el Caribe, podría decirse que las religiones que más se han dado a conocer a través de la literatura son aquéllas con orígenes africanos: el vudú, el obeah, la santería cubana, o el quimbois, entre otras.<sup>157</sup>

Todas estas creencias y/o prácticas religiosas caribeñas comparten rasgos identificativos entre sí, como son:

- las figuras de los sacerdotes o sacerdotisas, responsables tanto de los rituales religiosos como de asambleas civiles, siendo además guías espirituales para toda la comunidad;
- los espacios íntimos y domésticos donde principalmente tienen lugar los actos rituales;
- los rituales: las danzas, los cánticos, al igual que los sacrificios de animales o el uso de plantas en los mismos;
- el uso de instrumentos, elementos fundamentales en los ritos;
- el uso de objetos elaborados de madera, cerámica o tela;

---

<sup>156</sup> Cultura, en este caso creencias religiosas, que supieron proteger y conservar para así transmitirla generación tras generación.

<sup>157</sup> Como ya se ha explicado con anterioridad, los orígenes africanos de estas religiones llegaron al Caribe a través de los millones de esclavos africanos que cruzaron el vergonzoso y humillante “Middle Passage”.

- la facultad de los espíritus para poseer a las personas practicantes de dichas religiones;
- las funciones curativas y adivinatorias que tienen también los líderes espirituales;
- el engrandecimiento, glorificación y honra que muestran hacia sus antepasados;
- y, muy importante, muchas de ellas comparten las mismas deidades.

Además de todos estos elementos unificadores, muchas prácticas religiosas procedentes de las culturas de los esclavos comparten otro rasgo más: el sincretismo, esto es, la hibridación entre sus creencias y la religión de la cultura europea dominante. La consecución de dicho sincretismo vino dada de la mano de dos agentes bien diferenciados: los misioneros europeos y la relación esclavo-amo. De esta manera, como Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert indican, los misioneros desarrollaron una especie de sincretismo guiado, por medio del cual aceptaban y permitían temporalmente la veneración por parte de los esclavos de sus numerosos dioses, a modo de asociación con y para hacerles entender las figuras de los santos en las religiones cristianas (Fernández Olmos y Paravisini-Gebert: 8). Por otro lado, los dueños de las plantaciones –y amos de los esclavos– prohibieron toda práctica de rituales o adoraciones que no fueran aquéllas pertenecientes a su religión europea, ya que consideraban las religiones o prácticas religiosas de los esclavos cultos deleznable donde la hechicería ocupaba un papel muy importante –si no el más importante–, y tenían miedo de las consecuencias o represalias que podían sufrir –así como sublevaciones– a manos de sus esclavos. Debido a todo lo anterior, para proteger su cultura y sus religiones, y también para poder venerar a sus dioses y a sus antepasados, los esclavos se apropiaron de los santos y figuras representativas de las religiones

cristianas, asociando cada uno de estos –o en ocasiones varios a la vez–<sup>158</sup> a sus propias divinidades.

Si hubiera que destacar alguna figura o criatura de estas religiones y creencias culturales que haya sido exportada al mundo entero y sea así bien conocida, serían los “zombies” y las “soucouyant”; elementos aterradores para las culturas foráneas como serían los archiconocidos vampiros u hombres lobo.

Así, en la religión vudú, un zombie, a diferencia de las aberraciones acometidas por numerosos novelistas y guionistas del mundo cinematográfico –quienes han convertido a esta figura en una mera criatura asesina y por la que hay un sentimiento de miedo incontrolable–, es en realidad una persona a la que se le ha administrado una poción o una droga mediante la cual es inducida en un profundo letargo semejante a la muerte. Dicha víctima sería enterrada y, más tarde exhumada por el *bokor* que le administró la droga y la indujo a tal situación, el cual toma control sobre esa persona. Mediante el rito de la zombificación, el *bokor*<sup>159</sup> se apodera del “*ti bon ange*” de la víctima –parte del alma de una persona donde se encuentran el carácter, la personalidad y la voluntad de la misma–. La víctima de una zombificación pasará a ser una mera marioneta en manos del *bokor*, quedando así, como dijo el antropólogo suizo Alfred Métraux, “*in that misty zone which divides life from death*” (Métraux: 282). Métraux especificó que los zombis poseen una mirada ausente, perdida, con ojos vidriosos pero apagados, y un rasgo muy característico de su condición de zombi es la voz nasal que les queda una vez zombificados, característica de los “*Guédé*” –espíritus de los muertos– (Métraux: 283).

---

<sup>158</sup> Como es el caso, por ejemplo, de las divinidades del panteón de la religión vudú donde Legba, deidad principal, el dios que abre las puertas o elimina barreras, es representado, entre otros elementos, mediante la imagen de San Pedro y a la vez también con la imagen de Moisés; y Damballa, la deidad serpiente creadora, es representada tanto por la figura de San Patricio como por, de nuevo, la figura de Moisés.

En este sentido, en la santería cubana también nos encontramos con, por ejemplo, Eleguá, divinidad de las carreteras, los cruces y de los umbrales de las puertas, representado por las imágenes cristianas de San Antonio, San Pedro y también el Niño de Atocha.

<sup>159</sup> Un *bokor* es un “*hougan*” –sacerdote en la religión vudú– que utiliza sus habilidades para hacer el mal.

Por otra parte, la mencionada “soucouyant” o “soucriant” –figura temida en Trinidad, Barbados, Guadalupe, Surinam o en Dominica, y relacionada, entre otras, con la práctica del obeah– es una mujer mayor que vive de día bajo una apariencia femenina pero por las noches se deshace de su piel y actúa sigilosamente, atacando a los miembros de su misma comunidad para saciarse con la sangre de éstos. Sólo actúa de noche, pues durante el día ha de permanecer bajo su forma humana; de no regresar antes del amanecer, ya no podrá acceder a ella.

En las novelas analizadas en el presente trabajo se verá cómo los autores de las mismas hacen uso de estas religiones y prácticas religiosas y del folclore caribeño para combatir, rebatir y criticar la opresión sufrida por los pueblos que convivieron en ese territorio y fueron víctimas de todo el proceso colonial e imperial promovido, principalmente, por Europa.

There is a wedding of my soul with all  
From whence I came, whereof my flesh is made:  
The tissue of my thought is Island laid  
In my warm earth. The solitaire's strange call  
Is but my spirit's cry: there is no glade  
But holds my inmost ME in deathless thrall.

Clara Maude Garret, “One”

## 6

### *Introducción a la literatura caribeña*

I shall return again; I shall return  
To laugh and love and watch with wonder-eyes  
At golden noon the forest fires burn,  
Wafting their blue-black smoke to sapphire skies.  
I shall return to loiter by the streams  
That bathe the brown blades of the bending grasses,  
And realize once more my thousand dreams  
Of waters rushing down the mountain passes.

Claude McKay, "I Shall Return"

Como Cynthia James escribió, "Caribbean literature is usually conceptualized in regional, thematic, and post-Independence ideological terms, important areas being 'a West Indian reality', a quest of identity, a colonial resistance, and the aesthetic of the folk" (James: 1). Así, nos encontramos con escritoras y escritores en cuyas obras cobran protagonismo el genocidio, el desplazamiento o traslado de millones de personas y de diferentes culturas y su adaptación a territorios desconocidos y a una sociedad hostil con ellos, la esclavitud, el sentimiento de no pertenecer a ningún sitio, la fragmentación de la psique, la pérdida de la identidad, el proceso de asimilación que estos pueblos llevaron a

cabo para adaptarse y resistir a su nueva condición, y la explotación tanto social como económica y política; temas todos ellos representativos de la época colonial.

En definitiva, la literatura caribeña explora los temas de la colonización y sus consecuencias, la historia y la cultura de diversos pueblos, así como las penalidades y alienación sufridas por estas sociedades. Si bien el tema de la esclavitud no está presente en todas las obras literarias caribeñas de una forma palpable, sí queda patente la idea de colonización y sometimiento de las personas, de la dominación de unas etnias o culturas sobre otras, o la dominación de un género sobre otro; así como las consecuencias culturales y psíquicas que esto ha provocado y aún hoy sigue provocando generación tras generación.

### ***6.1. La novela en el Caribe holandés***

Como en la mayor parte del territorio caribeño, la producción literaria en el Caribe holandés ha tenido y tiene que solventar la cuestión del idioma; como Wim Rutgers plantea, ¿por qué escriben en holandés y no en una de las lenguas criollas o dialectos, que son mucho más cercanos –o propios– de sus principales lectores?<sup>160</sup>

Rutgers explica el porqué de tanta importancia otorgada al idioma y por qué el holandés no ha sido desde la etapa colonial el idioma predominante en el territorio como sucedió en las distintas zonas ocupadas por otros países europeos como Francia o el Reino Unido. Así, Rutgers indica que hasta prácticamente los últimos años del siglo XIX la actitud del gobierno holandés en cuanto al uso de su idioma en las colonias era

---

<sup>160</sup> El Caribe holandés se suele dividir en las islas de sotavento –Leeward Islands– que son las islas de Aruba, Bonaire y Curaçao, las islas de barlovento –Windward Islands– las cuales son las islas de Saba, St. Maarten y St. Eustatius, y por último el territorio de Surinam. En las Leeward Islands son tres los idiomas más utilizados: el holandés, el papiamento y el español. En las Windward Islands se habla tanto el inglés como el holandés. En Surinam la lengua oficial es el holandés pero éste convive con un gran número de lenguas más.

tibia, indiferente; pero esta actitud cambió a comienzos del siglo siguiente, cuando se introdujo en el sistema educativo un proceso que se centraba en la importancia del holandés como idioma dominante,<sup>161</sup> suprimiendo así el uso de otras lenguas, sobre todo en la educación. Sin embargo, aunque el holandés sea la lengua oficial, el territorio caribeño es multilingüe y eso se refleja en el uso del idioma por parte de las escritoras y escritores en sus obras literarias. Así, los idiomas más utilizados son el holandés, el papiamento,<sup>162</sup> y, en Surinam también el Sranan –siendo estos dos últimos los más cercanos a la población indígena–.

En cuanto a la temática, Ineke Phaf-Rheinberger señala que la literatura en el Caribe holandés muestra muchas semejanzas con respecto a las literaturas del Caribe francés y del Caribe inglés (Phaf-Rheinberger, 2001a: 655). Así, la primera generación de novelistas del Caribe holandés, entre quienes destacan Albert Helman y Cola Debrot, centraba su interés tanto en la historia colonial –siendo sus autores muy críticos con los efectos que ésta ha tenido y tiene en la gente–, como en la complejidad o problemas que los orígenes multirraciales pueden ocasionar. Teniendo en cuenta que los escritores de esta generación eran descendientes de familias europeas, se encontraban siempre en medio de dos realidades bien distintas –la caribeña y la europea– si bien percibiendo que no eran considerados completamente pertenecientes a ninguna de ellas: un sentimiento que plasman en sus escritos. Esta tendencia de protagonistas desplazados al no sentirse pertenecientes ni a Europa –Holanda en este caso– ni al Caribe, también ha sido dominante en las novelas de autores posteriores como han sido, por ejemplo, Tip Marugg, Boeli van Leeuwen<sup>163</sup> o Ken Mangroedal.

---

<sup>161</sup> “A Dutchifying process” como Rutgers lo ha denominado (Rutgers: 545).

<sup>162</sup> La tendencia a utilizar más el papiamento es palpable principalmente en aquellos escritores y escritoras que han nacido y han pasado su vida, o la mayor parte de ésta, en el territorio caribeño. Por otra parte, el holandés suele ser más utilizado por aquéllos que se han visto separados de su tierra y de sus gentes yéndose a Europa, a Holanda principalmente, ya sea a causa de estudios u otros motivos.

<sup>163</sup> Considerado el Gabriel García Márquez del Caribe holandés por el uso que hace del realismo mágico en gran parte de sus relatos.

El futuro de las islas es también un tema que preocupa en la literatura del Caribe holandés. Los creadores desarrollan su idea sobre la unión de los pueblos, ya que sólo mediante dicha unión será posible la reconciliación y, por tanto, un futuro próspero y positivo de la sociedad. Así, destacan nombres como el de Frank Martinus Arion –que en sus novelas refleja la importancia y la herencia que África y la cultura indígena han dejado en el territorio caribeño, así como la necesidad de una sociedad multicultural caribeña unificada, independientemente de sus raíces, que sea parte integrante del futuro del país– y el de Leo Henri Ferrier –en cuyas obras remarca la multiculturalidad de Surinam y la importancia de la unión social para la reconciliación con el pasado y para la prosperidad futura–.

Otro de los temas recurrentes en el género de la novela del Caribe holandés es el pasado colonial, la esclavitud. Novelistas como Carel de Haseh, Edgar Cairo, y Ellen Ombre han tratado en algún momento de su carrera literaria este tema en sus obras. La esclavitud lleva a analizar un pasado lleno de horrores, de destrucción y de alienación que desembocarían en diversas sublevaciones en busca de la ansiada libertad. Escritores que analizan esta temática, en ocasiones lo hacen a través de personajes que intentan comprender su presente analizando su pasado, el pasado del país; un pasado del que, en la mayoría de las ocasiones, el presente no se puede desprender.

Las novelas de Bea Vianen y de Astrid Roemer, por ejemplo, son muy completas ya que tratan los temas de la opresión, de la crisis de identidad, del desplazamiento, de la gran variedad étnica de la sociedad y las diferencias e injusticias que hay en la misma, del pasado o la historia del país y cómo ha influido en la personalidad de las personas, del compromiso social y político, de la lucha contra el racismo y la opresión, y de la necesidad de libertad social, cultural, económica y política para el pueblo caribeño.

En definitiva, con la literatura se demuestra que el pasado no tiene que dominar el presente, sino que es el marco en el que luchar para lograr un futuro digno. La sociedad

caribeña es protagonista y responsable en dicha lucha, así como en la eliminación de los obstáculos para ser dueña de su propio futuro.

## ***6.2. La novela en el Caribe español***

Durante el siglo XIX en el territorio caribeño español, sobre todo en Cuba, la cuestión de la esclavitud y su abolición era el principal tema en el terreno literario. Novelistas que hacían uso de esta temática también impregnaban sus obras con las características de movimientos literarios como el romanticismo –principalmente–, el realismo o el naturalismo (Paravisini-Gebert, 2004: 677). Dentro de esta tendencia destacan nombres y obras como los de Juan Francisco Manzano con su *Autobiografía de un esclavo* (1839), Cirilio Villaverde con *Cecilia Valdés* (1839, primera parte, 1882, segunda parte), Gertrudis Gómez de Avellaneda con *Sab* (1841), y Martín Morúa Delgado con *Sofía* (1891) y *La familia Unzuázu* (1901) –ambas novelas muy destacadas por el uso que del naturalismo hizo su autor–. Al mismo tiempo, escritoras y escritores cubanos en esta época también utilizaron el tema de los amores imposibles entre jóvenes mulatas y hombres pertenecientes a la élite blanca (Paravisini-Gebert, 2004: 678).

Como se ha dicho, la temática de la esclavitud en los círculos intelectuales del siglo XIX se daba principalmente en la isla de Cuba. En República Dominicana y en Puerto Rico los escritores se preocupaban más por plasmar en sus escritos el ambiente, la historia –junto con las tradiciones– y las realidades políticas; en definitiva, estos escritores hacían un retrato de la vida social de la época. Los escritores puertorriqueños y dominicanos, al igual que los cubanos, se apropiaron de las convenciones literarias del romanticismo, del realismo y del naturalismo (Paravisini-Gebert, 2004: 679).

Escritores tanto del siglo XIX como del siglo XX hicieron uso de la tendencia naturalista para mostrar al ser humano en su plenitud reflejando su condición humana a

pesar de –o con todos– los problemas que la sociedad pueda traer consigo –pobreza, alcoholismo, violencia–, haciendo de esta manera un análisis tanto económico como ideológico de la situación social, así como de las causas de las adversidades padecidas por las clases sociales más desfavorecidas. El puertorriqueño Matías González García y los cubanos Jesús Castellanos, Miguel de Carrión y Carlos Loveira destacaron como escritores dentro de este movimiento literario.

La literatura de finales de este siglo XIX también fue testigo y elemento divulgador de la evolución del papel de las mujeres en la sociedad –o sociedades– en los distintos territorios del Caribe español.

En 1885 el escritor cubano José Martí publicó su novela *Amistad Funesta*, considerada claro antecedente de la literatura modernista que comenzaría a fraguarse pocos años después.

El siglo XX sería el siglo del modernismo, tendencia literaria que buscaba reflejar la difícil realidad que se da en los distintos territorios del continente americano. Entre los temas principales de este movimiento destacan la inquietud o tormento existencial; el amor erótico y sensual; el rechazo hacia la realidad cotidiana decantándose por una evasión, por una huída a través del tiempo, evocando así épocas pasadas o lugares lejanos y exóticos; y una postura frente a los Estados Unidos y a su influencia en el desarrollo político, económico y social de los territorios caribeños.<sup>164</sup> El modernismo supuso una renovación tanto formal como estilística de la literatura, con un fuerte uso de símbolos, mitologías, y giros complejos en el lenguaje.

En la segunda mitad del siglo XX la literatura, sobre todo la novela, experimentaría otro sorprendente giro dentro de este ámbito geográfico. Así, con escritores como los cubanos José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Alejo

---

<sup>164</sup> Lizabeth Paravisini-Gebert señala que los escritores de finales del siglo XX “closed the century writing against the backdrop of the ever-growing influence of the United States’s media, pop culture, economy, and politics over Spanish Caribbean nations and their cultures” (Paravisini-Gebert, 2004: 689).

Carpentier, se desarrolló el movimiento neobarroco en la literatura, un estilo caracterizado por el exceso y la complejidad en los textos, con una estructura marcadamente exagerada y artificiosa, donde el lenguaje era el verdadero protagonista. Mediante el uso de un lenguaje desmesurado, lleno de metáforas, alegorías e hipérboles, entre otros recursos estilísticos, se intentaba transformar la realidad de la narración.

Alejo Carpentier, además, aportó a la literatura su concepto de “lo real maravilloso”, relacionado también con lo barroco. Así, se aleja de las concepciones europeas de la realidad para acercarse y explorar la mentalidad afroamericana y amerindia, donde la magia y lo sobrenatural –las mitologías y supersticiones indias, criollas y negras– forman parte de la realidad y de la experiencia humana. Con este estilo literario se impresiona a los lectores, desconcertándolos al salirse de las normas establecidas, logrando así una reacción –ya sea para bien o para mal– debido a que su razón y su sensibilidad se han visto alteradas.

En esta segunda mitad del XX los novelistas también centraron su interés en los escenarios urbanos. En Puerto Rico, el escritor René Marqué fue el principal representante de este cambio de escenario. Sus obras literarias indagaban en el descenso y la degeneración de las clases medias-altas de una sociedad blanca anclada en el pasado y, además, desleal por su asociación y acuerdos con los intereses que los Estados Unidos tenían en el país.

Las últimas décadas del siglo XX contemplarían una proliferación de la presencia femenina en el mundo literario –destacando en el género de la novela y en el de los relatos cortos– dando voz a la mujer y mostrando su situación en la sociedad caribeña, explorando y explotando temáticas como la cultura popular, la religión y el erotismo (Paravisini-Gebert, 2004: 607-698). Dentro de esta etapa, destacan escritoras como Mirta Yáñez, Zoé Valdés, Ángela Hernández, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Mayra Santos Febres y Mayra Montero, entre muchas otras.

### ***6.3. La novela en el Caribe francés***

Uno de los principales retos a los que, siguiendo a Michèle Praeger, los escritores procedentes del Caribe francés han hecho frente ha sido el saber identificar, explorar, aceptar, valorar y entender un pasado que se les ha negado y del que ya sólo quedan pequeños vestigios hoy en día, sin haber caído en una fascinación y atención única por sus raíces africanas o por la figura de los esclavos fugitivos –“les marrons”– (Praeger: 2).

Así, los temas más recurrentes entre los escritores y escritoras del Caribe francés son los temas de la asimilación; la coexistencia de diversas culturas; las diferencias de clases en relación tanto con la sociedad, con las diferentes razas, como con la economía; el exilio del hogar y el regreso al mismo; la búsqueda de una identidad propia; y la alienación tanto social como psicológica.

Los novelistas del Caribe francés se han centrado en presentar las injusticias y las desigualdades sociales de su época. Al mismo tiempo, también se muestran interesados en plasmar la atmósfera y el entorno caribeños al igual que sus características tradiciones (Omerod: 435). Como Beberly Omerod indica, estos escritores y escritoras se valen de las convenciones del realismo y del realismo social para hacer un fiel retrato de la vida diaria de la sociedad, resaltando la relación del individuo con el entorno –el realismo social, sobre todo, se centra en la clase obrera, enfatizando la opresión y los conflictos sociales y económicos que ésta padece–.

Algunos de los escritores del Caribe francés siguieron el trabajo, tanto poético como político, y los ideales de Aimé Césaire. Un trabajo, una ideología –la negritud– que, en palabras de Marie-Denise Shelton, era “a dramatic one in which the cry (...) exploded, blasting away centuries of mutism and abjection”, y continúa diciendo que esta época en la que Césaire desarrolló su concepto de negritud era un tiempo en el que “the black race (...) was summnoned to stand upright” (Shelton: 427). En definitiva, el

movimiento promovido por Césaire buscaba una liberación completa de la raza negra con respecto a la raza blanca y al poder colonial ejercido por ésta. Con orgullo reafirmaban sus raíces africanas –para ellos las únicas raíces que tenían– y su historia tanto cultural como racial. Novelistas que siguieron esta tendencia comenzada por Césaire fueron, entre otros, Jacques Stephen Alexis, René Maran y René Depestre.<sup>165</sup>

Otro movimiento literario se dio en el Caribe francés de la mano, principalmente, de Edouard Glissant. Este movimiento se centraba en la noción de antillanidad – “Antillanité”– que Glissant había desarrollado junto con René Menil. Con esta idea, opuesta a la negritud, se defendía que las raíces del Caribe están allí mismo, en el continente americano –no en África como defendían Césaire y sus seguidores–, en la gran diversidad étnica y cultural presente en el territorio debido a los hechos acontecidos allí a lo largo de la historia. Consideraban que la cultura del Caribe era una mezcla de raíces y elementos africanos y europeos, entre otros, pero no era una cultura africana ni

---

<sup>165</sup> Depestre apoyó el movimiento en mayor medida durante su etapa temprana como poeta, pero a partir de 1960 se desligó del mismo por no estar firmemente de acuerdo con las ideas radicales que Leopold Senghor tenía. “After 1960,” indica Kahiudi Claver Mabana, “the younger generation of writers and philosophers – Wole Soyinka, René Depestre, Tchicaya U Tam’si– virulently criticized the movement, contesting many debatable ideas especially diffused by Senghor’s Negritude. The fact that many figures of Negritude were active in politics, acted and ruled like the colonial agents and therefore, did not succeed in bringing the promised welfare, disappointed their fellow citizens” (Mabana: 2).

Desde ese momento, Depestre se alejaría de dicho movimiento y de su escritura realista para acercarse, poco a poco, hacia el surrealismo y más tarde abandonar éste por el marxismo. Así, al final, en su obra literaria África está prácticamente ausente, Europa no es vista como una amenaza y el Caribe es presentado como un lugar lleno de creatividad e imaginación gracias a la fusión de culturas tan dispares entre sí –véase Munro, 2000–.

Jacques Stephen Alexis también vio cómo la evolución de sus ideas hacia una unión entre los descendientes de la diáspora africana se diferenciaba –y lo separaba cada vez más– de las ideas más politizadas del panafricanismo promulgando por Senghor. De esta manera, sus orientaciones regionalistas y nacionalistas empezaron a caminar hacia el movimiento marxista, pero sin olvidarse de todo lo positivo que tenía el movimiento de la negritud, pidiendo así una cultura negra internacional.

Tanto René Depestre como Jacques Stephen Alexis –al igual que otros escritores– emplearon en sus escritos posteriores la técnica de lo real maravilloso. Beberly Omerod indica que el uso de lo real maravilloso en el Caribe –sobre todo en Haití– fue “a necessary response to cultural imperialism, [and] the exaltation of Haitian art, with its combination of the fantastic and the sensual, the popular and the symbolic, the melodious and the violent, is proposed with revolutionary fervour as a means of promoting the diverse cultural heritage of the country, fusing Amerindian, African, and French elements” (Omerod: 436).

européa, sino caribeña.<sup>166</sup> Otra de las figuras destacadas en su perfecta representación de la cultura antillana ha sido el escritor haitiano Frankétienne.<sup>167</sup>

Otro movimiento literario que se ha dado en el Caribe francés, muy cercano al de “Antillanité”, es el movimiento de la “Créolité”. Los escritores y escritoras pertenecientes a esta corriente literaria se hallan profundamente preocupados por la lengua y la cultura caribeña, preocupación que se hace patente en sus escritos. Esta tendencia literaria va un paso más allá con respecto a la Antillanité, ya que promueve el uso de las lenguas criollas en la literatura para derrocar así al francés como la lengua de la literatura y la cultura en el Caribe francés. En este movimiento literario destacan principalmente nombres como los de Jean Bernabé, Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau.

Marie-Denise Shelton resalta, como uno de los temas dominantes en la literatura escrita por mujeres, el rechazo hacia la mujer y la omisión y privación que ésta ha sufrido en torno al sentimiento de propiedad. Esta temática será fiel reflejo de cómo la identidad de la mujer, su autoafirmación, ha estado por mucho tiempo en la historia – incluso actualmente– en peligro; lo que la sumergirá en, haciendo uso de las palabras de Shelton, “a web of neuroses and phantasms” (Shelton: 430).

Teniendo esta temática de fondo, otro de los argumentos recurrentes en novelas bajo la autoría de escritoras es la importancia y la necesidad de un exilio para lograr conocerse a una misma, el autoconocimiento, y así poder desarrollarse por sí sola como persona independiente. Esta temática pone al descubierto las dificultades que entrañan el constituir y disponer de una identidad propia, junto con el sentimiento de pertenencia

---

<sup>166</sup> “Ni africaine, ni chinoise, ni indienne, ni même française, mais antillaise en fin de compte. Antillaise est notre culture, pour avoir réuni au cours de l’histoire et combiné ensemble dans un syncrétisme original tous ces éléments en particulier” (Ménil: 32).

<sup>167</sup> Autor que también participa del siguiente movimiento literario, la Créolité, por su uso de la lengua “creole” en algunas de sus obras. De hecho, su novela *Dézafi* (1975) fue la primera novela escrita en lengua “creole”; para ser más exactos, en la lengua “creole” de Haití.

(Dash: 453) –tanto con respecto a encajar en un lugar como a tener las riendas de su propia vida, ya que cada uno es dueño de su propia existencia–. Destacan nombres como el de Maryse Condé –centrada tanto en temas de género como en cuestiones raciales, y también culturales; centrándose casi siempre en su propia vida o en la de su propia familia–; Simone Schwarz-Bart –muy preocupada por las cuestiones políticas a las que hacen frente las mujeres y la gente de color,<sup>168</sup> el poder ejercido sobre la mujer en el Caribe, el exilio, y la alienación tanto de la mujer como de personas exiliadas–; Michèle Lacroisil –cuyas novelas ofrecen una visión tanto de los sentimientos de no pertenencia y de humillación como del autodesprecio, lo que lleva a un estado de abatimiento y destrucción–; y Myriam Warner-Vieyra –cuyos personajes, al igual que los de Lacroisil, buscan amparo en el sufrimiento y en la autodestrucción, tratando también el tema de la locura en sus obras–.

#### ***6.4. La novela en el Caribe inglés***

Al principio, la literatura en inglés procedente del territorio caribeño venía de la mano de escritores británicos. Dichos escritores no reflejaban completamente los elementos de la sociedad e identidad caribeña, características que empezaron a ver la luz en la primera mitad del siglo XX de la mano de escritores nativos.<sup>169</sup>

Uno de estos novelistas fue Herbert George De Lisser, cuyas novelas plasman acontecimientos y sentimientos reales de la historia de Jamaica y sus habitantes. De Lisser retrataba los aspectos más realistas de la sociedad jamaicana del momento: la

---

<sup>168</sup> Y sobre todo las mujeres de color.

<sup>169</sup> “From De Lisser onward, Anglophone Caribbean novelists confirm a historical process in which basically Afro-European customs evolved in a context dominated by slavery and the plantation system to produce Creole values and manners that predominate in the national identity of the English-speaking Caribbean. It is an identity that is flexible rather than uniform, dynamic rather than stable, and one which involves a good deal of adaptation and sharing that cut across traditional categories of race, colour, and class” (Birbalsingh: 36).

estructura de una sociedad basada en lo feudal, la discriminación por el color y la raza, y los principios o la ética heredados del sistema esclavista.

En los años treinta seguía habiendo escritores cuyas novelas reflejaron el sentimiento nacionalista y la defensa de su nación y de su cultura, denunciando así las pésimas condiciones de vida a las que la población caribeña había sido condenada por el sistema esclavista, cimentadas sobre las diferencias de raza, color y clase social. Así, los blancos ostentaban el poder y ocupaban la cima jerárquica, los morenos<sup>170</sup> estaban situados en el segundo nivel de esta estructura social y, por último, la población negra era relegada a las más bajas esferas de la misma. Los escritores de esta década –C. L. R. James, Alfred Mendes, Claude McKay, entre otros– también abogaban en sus obras literarias por la independencia política del territorio.

En las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, los escritores se centran principalmente en cuestiones como el exilio,<sup>171</sup> y la emigración y sus consecuencias – abandono, ausencia, anhelo del hogar, fragmentación y pérdida que tanto la nación como el individuo padecen–. Los escritos de V. S. Naipaul, George Lamming, Wilson Harris y Derek Walcott destacan en estas décadas por sus anhelos de lograr una identidad nacional,<sup>172</sup> reflejando sus inquietudes anticolonialistas y de recuperación política. Estos cuatro escritores han sido comparados con los fundadores de la literatura americana en el siglo XIX –Fernimore Cooper, Washington Irving, Nathaniel

---

<sup>170</sup> “The brown”, como Birbalsingh denomina a aquellas personas cuyo origen proviene de la mezcla de razas (Birbalsingh: 373).

<sup>171</sup> Muchas de las novelas de estas décadas, como las de Samuel Selvon y las de Beryl Gilroy, tratan acerca de exilios al Reino Unido y de las desilusiones que las personas sienten una vez allí, ya que es un escenario completamente diferente a lo que se habían imaginado.

Las novelas de esta época plasman de una manera muy clara el sentimiento de exclusión que la diáspora caribeña ha sentido.

<sup>172</sup> “[M]ajor themes explored in the Caribbean in the 1960s: the continuing impact of the confrontation of cultures, the ensuing crisis of identity particularly for the individual alienated from his [sic] original milieu by education, and the experience of childhood” (Maes-Jelinek: 137).

Hawthorne y Herman Melville—, ya que buscaron la forma de crear nuevos mitos o de implantar antiguos mitos en sus literaturas nacionales.<sup>173</sup>

En estas décadas también destacaron cuatro escritoras cuya obra contribuiría en gran medida a la búsqueda y a la consecución de esa ansiada identidad nacional caribeña: Phyllis Alfrey, Ada Quayle, Sylvia Winter y Jean Rhys. Las cuatro artistas destacaron en sus novelas el papel de la mujer en relación, principalmente, a la raza, el color, la clase social, la explotación, el abuso y la esclavitud.

En las novelas de esta etapa se puede apreciar cómo el uso del lenguaje evoluciona dando paso a expresiones y dialectos caribeños, posibilitando así la representación de las numerosas voces del Caribe (Maes-Jelinek: 127).

Hena Maes-Jelinek y Bénédicte Ledent, en su artículo acerca de la novela a partir de la década de los setenta, muestran que desde entonces las escritoras y los escritores del Caribe inglés reflejan la búsqueda y la necesidad de una historia y unos mitos propios, así como el interés por los asuntos sociales y políticos de su época.<sup>174</sup>

Desde entonces, los novelistas comenzarían a apartarse un poco, en cuanto al estilo, de la tendencia del realismo social que predominó en la década de los setenta, y así sus novelas integran la intertextualidad, la polifonía, al alteración o interrupción estructural y los matices del realismo mágico o de lo real maravilloso, convirtiendo de esta forma las novelas en lo que Maes-Jelinek y Ledent consideran “allegories of life in a modern, multicultural society” (Maes-Jelinek y Ledent: 171).<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Haciendo esto, dice P. S. Chauhan, consiguieron transformar “a neglected corner of the world into a prized colony of intellectual performance” (Chauhan: 48).

<sup>174</sup> Muestran las experiencias del pueblo caribeño a la hora de amoldarse al escenario, al panorama económico, social y cultural del mundo actual.

<sup>175</sup> Maes-Jelinek y Ledent señalan que la intención que los escritores y las escritoras tenían con la introducción de nuevas técnicas literarias es doble: “the wish to decolonize their writing by questioning the epistemological and ontological premises of Western thought, while also expressing a desire to continue, and simultaneously depart from, the Caribbean literary tradition represented by the former generation and

En las décadas de los años ochenta y noventa, escritoras como Zee Edgell, Michelle Cliff, Erna Brodber y Jamaica Kincaid, entre otras, desarrollarían en profundidad, sin olvidarse de la historia del Caribe, la figura de la mujer caribeña –su historia, su identidad, su sexualidad y su independencia–, al mismo tiempo que reflexionaban sobre la relación maternofilial.

Una de las novelistas más importantes del siglo XXI es Marie-Elena John, quien con su novela *Unburnable* (2006) ha sabido plasmar las interrupciones estructurales –el arte de avanzar y retroceder en el tiempo– yendo desde la época moderna a la época colonial, y asimismo entremezclando historia, cultura y mitología caribeña y africana<sup>176</sup> en una novela que analiza la realidad de la diáspora caribeña en los Estados Unidos y su relación con las costumbres occidentales.

Tras los aspectos analizados en este capítulo, se puede concluir que la literatura caribeña es sinónimo de mezcla y fusión cultural; una literatura donde conviven personajes con identidades culturales muy complejas, y donde temas como el exilio, el regreso, el anhelo por un hogar, o los viajes cobran un papel muy importante en la búsqueda y la autodeterminación del individuo.<sup>177</sup>

En definitiva, se podría afirmar que los literatos caribeños intentan no olvidar su pasado, sino tenerlo en cuenta en su presente, para así lograr constituir y afrontar su futuro.

---

thereby to give voice to a new displaced, yet idiosyncratic Caribbean sensibility” (Maer-Jelinek y Ledent: 171).

<sup>176</sup> En *Unburnable* tienen presencia el carnaval, las mascaradas, el obeah, el sincretismo religioso, la historia de los esclavos fugitivos y su resistencia, junto, también, con una de las primeras sociedades que poblaron el territorio, los Caribe.

<sup>177</sup> “The dialectical relationship between disorientation of exile and the plenitude of belonging can be seen as a meditative exercise, a means of imaginatively negotiating the trauma of Caribbean history” (Dash: 451).

I shall return to hear the fiddle and fife  
Of village dances, dear delicious tunes  
That stir the hidden depths of native life,  
Stray melodies of dim remembered runes.

I shall return, I shall return again,  
To ease my mind of long, long years of pain.

Claude McKay, "I Shall Return"



## **BLOQUE II:**

### **TRANSCULTURACIONES: EL GÓTICO AL SOL**



## *Transculturaciones. Una breve introducción*

“Desde sus orígenes hasta nuestros días,  
la transculturación literaria latinoamericana y caribeña integra,  
de forma innovadora, logros de la literatura mundial,  
sobre todo, procedentes de Europa y de Estados Unidos  
en sus búsquedas identitarias, formales y temáticas”

Landry-Wilfrid Miampika

En 1940 el escritor cubano Fernando Ortiz dio el nombre de “transculturación” a la específica heterogeneidad que observó en Cuba. Con él trató de explicar “los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican” (Ortiz: 137).

La “transculturación” es el resultado del intercambio que se origina al entrar en contacto unas culturas con otras.

Transculturación significa tanto hibridación en rasgos culturales –como la lengua y las costumbres–, como la interpretación recíproca de las culturas. Transculturación denota interpretación de las culturas pero también adaptación. La transculturación

implica la transmutación de una cultura. Consiste en un proceso de tránsito de una cultura a otra; pero no solo consiste en adquirir una cultura nueva, sino que el proceso implica también la modificación de una cultura precedente y la creación de nuevos conceptos culturales.

Toda transculturación es “un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que (...) [es] una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización” (Malinowsky, en Ortiz: xvii).

Con esta segunda parte del presente estudio se pretende ver cómo un género literario originariamente europeo –el género gótico– ha sido asimilado y modificado en su contacto con la cultura caribeña, la cual le ha dotado de elementos y temáticas propias, procedentes de las diferentes culturas y de la historia de esta zona geográfica, como se verá en los capítulos sucesivos.

## 8

### *Mijn zuster de negerin*

*Cola Debrot, 1934*

“Sad life was to be, but it became filled with a richness of meaning it lacked elsewhere.  
And this is the only thing of which one cannot rob the children of this earth”

Cola Debrot

*(translated by Olga Rojer and Joseph Aimone)*



Cola Debrot<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> <http://www.parlement.com/9235000/p/122/12215g.jpg> (Página visitada el 27 de octubre de 2015).

Cola Debrot, conocido por ser el pionero en la literatura del Caribe holandés ya que *Mijn zuster de negerin* (1934) –*My Black Sister* o *My Sister the Negro*– es la primera novela escrita en holandés en el Caribe.

Nicolaas<sup>179</sup> Debrot (1902-1981) nació en Bonaire –isla de las Antillas holandesas–. Su padre, natural de la isla de Bonaire, era dueño de una plantación. En su casa Debrot hablaba español –enseñado por su madre, nacida en Venezuela– y papiamento que era el idioma más hablado en la plantación de su padre–; únicamente en la escuela y en el instituto habló holandés. A los catorce años fue enviado a Holanda, donde estudió el bachillerato en Nijmegen (Nimega). En 1921 estudió Derecho en Utrecht. En 1928 vivió en París, pero en 1931 regresó a Holanda, donde estudió Medicina.

Entre 1932 y 1935 publicó, en la revista *Forum*, poemas y textos en prosa, donde, en 1934, publicó su primera novela corta, *Mijn zuster de negerin*, publicada como libro en 1935.

Durante la II Guerra Mundial ejerció como médico en Amsterdam. En 1948 regresó a las Antillas Holandesas y se instaló en Curaçao, donde ejerció de médico. Allí se involucró en la política. En 1952 fue Ministro Plenipotenciario de las Antillas Holandesas en La Haya. De 1962 a 1970 fue gobernador de las Antillas Holandesas, y en 1970 regresó a los Países Bajos.

En sus obras tenía el propósito de tratar los temas típicos de la literatura caribeña – en este caso concreto, el de las complicadas relaciones entre personas de distinto origen étnico–. Debrot, al contrario que otros autores antillanos, acentúa voluntariamente la diversidad de contrastes entre la civilización europea y la cultura caribeña, con el propósito de resaltar al máximo esa riqueza de caracteres, costumbres, paisajes, situaciones, comportamientos, y actitudes que surge de la divergencia.

---

<sup>179</sup> Fue inscrito en el Registro con el nombre de Nicolaas, pero siempre fue conocido por su apelativo hipocorístico de *Cola*, que antepuso a su apellido para crear el pseudónimo con el que firmó toda su obra literaria.

*Mijn zuster de negerin* es una novela con inclinación al realismo mágico. El tema central de la historia es el contraste entre la cultura occidental y la caribeña, lo blanco y lo negro. Ya con el título quiere resaltar la disparidad con la que los colonos trataban a los negros. Esta novela corta fue llevada al cine en 1980.

*Mijn zuster de negerin* recibió muchas críticas en su momento por parte de la sociedad holandesa en el Caribe por no amoldarse completamente a la literatura de la época. En esta época, la literatura tenía que ser mimética, es decir, debía ser una representación veraz de la realidad o mostrar una semejanza máxima para así tener la apariencia de ser verdadera o real, incluso cuando fuera fantástica. Además, los textos literarios estaban destinados a causar efecto sobre los sentimientos, pensamientos y sobre las acciones de los lectores. Por esto, los textos literarios estaban pensados para que los lectores sintieran, pensaran y actuaran de acuerdo con la ideología católica (Broek: 376). *Mijn zuster de negerin* fue criticada principalmente por carecer de un final didáctico tras plantear un tema tabú como es el incesto. Lo que se consideraba literatura en ese momento eran textos con un fin didáctico, y éste no era el caso de la novela de Debrot. Esta novela tampoco fue bien recibida en las Antillas Holandesas por estar escrita en holandés, y ser allí el papiamento la lengua más utilizada en la literatura anterior a la Segunda Guerra Mundial –ya que con la literatura se esperaba provocar un impacto en la sociedad–.

Además, como indica Hilda van Neck-Yoder, Debrot transgrede el código colonial del silencio, el código de una lealtad masculina y blanca. Haciendo esto, Debrot abría paso para que en la literatura regional caribeña se hablase de lo que hasta ese momento había estado oculto, de esos secretos del pasado, dando, por medio de los personajes principales, voz a los pueblos colonizados y a sus gentes para así hablar de su realidad, de lo repulsivo, de las atrocidades y monstruosidades vividas, contradiciendo, perturbando, e incluso parodiando al señor colonial y todo lo que éste representaba (van

Neck-Yoder, 1998: 442-443). *Mijn zuster de negerin* supuso poner encima de la mesa los problemas raciales que existían en la sociedad.

La trama de *Mijn zuster de negerin* transcurre a lo largo de solo un día. Al comienzo de esta novela corta, Debrot, a través del narrador, nos presenta a Frits Ruprecht, joven de familia holandesa adinerada y con propiedades en el territorio caribeño, que regresa a su isla natal en el Caribe tras vivir catorce años en Europa. El motivo aparente de su vuelta es la muerte, poco tiempo atrás, de su padre; teniéndose que hacer cargo, como único heredero, de las propiedades de la familia, entre las que figura la plantación –“koenóekoe”– Miraflores.

Si bien es cierto que ése parece ser el motivo aparente por el que regresa a la isla, lo que le ronda por la cabeza es su regreso junto a Maria, su compañera de juegos en la infancia y nieta de Wancho, sirviente de la familia: “Ik ben blij dat ik voorgoed rijk. Bij een negerin wil ik leven” (Debrot, 1955: 5).<sup>180</sup>

Ya desde el primer momento a Frits lo rodea un halo de misterio, incluso de angustia, que queda patente en sus palabras: “alles is wonderbaarlijk. Het is eigenlijk al wonderbaarlijk dat ik Frits Ruprecht heet wat voor een ander alleen maar mag betekenen: zijn twee voornamen” (Debrot, 1955: 5).<sup>181</sup> Para él lo misterioso comienza ya

---

<sup>180</sup> “I am glad that I will always be rich now. I want to live with a black woman now” (Debrot, 2008: 17).

Con estas palabras Frits deja ver que aquello que lo apartaba de estar con Maria –su familia– ahora ya no es un obstáculo –aunque más tarde se dará cuenta de que los secretos y los horrores de su padre lo persiguen y, una vez más y para siempre, lo separarán de su ansiada Maria–.

<sup>181</sup> “Life is so mysterious, he reflected, even my name, Frits Ruprecht, a name others could interpret as simply two first names” (Debrot, 2008: 17).

De hecho, el nombre de Frits significa “lo extraño, lo misterioso”. La descripción de la persona que lleva ese nombre es de una persona introvertida, solitaria, y con un gran secreto. De la misma manera, se la describe como una persona incomprendida en su entorno. (Información obtenida de la página web <http://www.significado-nombres.com/nombre/nombre-FRITZ.html>, página visitada el 25 de octubre de 2015).

Casualidad o no, a lo largo del análisis de la novela se podrá apreciar que lo que rodea a Frits –las personas, la casa– ayudan a agudizar ese sentimiento de extrañeza, de misterio; al igual que el gran secreto que hay en torno a su familia, y al hecho de no sentirse comprendido en ningún lugar.

con su nombre, pero a continuación encadena ese misterio con su idea del porqué de su regreso a la isla:

Het is ook wonderbaarlijk dat ik hier op dit eiland, waar ik geboren ben, terugkom omdat mijn vader mijn moeder volgde, nu ook dood is, en misschien ook omdat ik genoeg hebran Europa waar men veel te weinig negers ziet (Debrot, 1955: 5).<sup>182</sup>

Una vez que el barco ha amarrado en el puerto de la isla, Frits se reúne con el capitán del barco, el médico y el notario de la familia –viejos amigos de su padre–. Según se va acercando, Frits ve cómo los tres hombres tienen prisa por terminar de contar lo que están comentando, al mismo tiempo que muestran sus deseos de seguir con esa conversación: “De drie babbelden met elkaar, als mensen die haast hebben, maar nog even willen *roddelen*” (Debrot, 1955: 6, mi énfasis); ¿cuál es el tema de esta conversación que con tantas ansias mantienen estos tres hombres? Debrot nos deja aquí con la duda, pero insinúa que algo ocultan; hecho que poco después vuelve a quedar palpable cuando el notario dice: “„het spijt mij natuurlijk dat ik niet voor je lichamelijk heil kan zorgen als onze vriend dokter Wellen, ook voor *je zieleheil* ben ik niet de man...”<sup>183</sup>. Al retomar la narración de los hechos, el narrador vuelve a mostrar que algo ocurre, que algo ocultan: “Bij deze laatste woorden onderbrak hij zijn zin, lachte verlegen en keek voor zich uit alsof hem plotseling een gewetesangst stak...”<sup>184</sup> (Debrot, 1955: 7, mi énfasis).

*Mijn zuster de negerin* es una novela más psicológica que social. Debrot se centra más en reflejar la mentalidad de Frits que el estado de la sociedad. El primer

---

<sup>182</sup> “And strange that I should return to this island where I was born, now that my father, like my mother, has also died. Or have I just had enough of Europe, where you see too few blacks?” (Debrot, 2008: 17)

<sup>183</sup> ““I regret of course that I cannot look after your physical health like our friend Dr. Wellen, nor am I the man to look after *your spiritual well-being*...”” (Debrot, 2008: 18).

<sup>184</sup> “After these last words he interrupted his sentence, laughing self-consciously, the stared ahead as if suddenly pierced by a pain of conscience” (Debrot, 2008: 18).

pensamiento que tiene Frits en la isla, una vez que el médico, el notario y el capitán lo han dejado solo, es acerca del fallecimiento de sus padres. El hecho de que sus padres hayan muerto no le produce ninguna pena:

Frits stond geheel allen op het eiland waas hij geboren was, maar dat hij in zoveel jaren niet had teruggezien. De eerste opwelling was niets dan heerlijkheid. Zijn vader was dood, zijn moeder was ook dood, maar deze vreselijke feiten wekten bij den jongenman geen onoverkomelijke neerslachtigheid (Debrot, 1955: 12).<sup>185</sup>

Al contrario, siente su muerte como un hecho que –siguiendo las palabras del narrador– le da una visión de la vida un poco pesimista, derrotista, pero lo sume en un estado de morbo ya que le va a abrir el camino para lo que él considera una escandalosa aventura; se convierte así la muerte de los padres en una liberación para Frits, que le permite romper con su pasado, un pasado del que se había escapado catorce años antes al abandonar la isla. Espacio de la isla que para Frits representaba lo inaccesible en el pasado –Maria– debido a sus padres y que ahora en el presente cobra otro significado:

Zig vormden bij hem dien ondergrond van zwaar moedigheid waardoor het leven iets fataals krijgt; men geraakt in een half-somnambulistische dronkenschap, en, nu eenmaal zowat alles verloren ging, acht men die toestand geschapen waar in ook alles geoorloofd lijkt en men van het leven niet anders mag verwachten dan het meest bizarre avontuur. Frits Ruprecht zou zijn bizar avontuur hebben (Debrot, 1955: 12-13).<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> “On the island of his birth, which he had not seen in so many years, Frits stood alone. What first welled up in him was nothing but delicious. His father was dead, his mother was also dead, but these awful facts did not awaken insurmountable dejection in the young man” (Debrot, 2008: 20).

<sup>186</sup> “Instead, they formed in him the basis of a melancholy, giving life a certain fatalism. One gets into a half-sleepwalking drunkenness, and, now that almost everything is lost, one thinks that a situation has been created, now that almost everything is lost, one thinks that a situation has been created where nothing is forbidden and one can expect from life only the most outrageous adventure. And Frits Ruprecht was to have his outrageous adventure” (Debrot, 2008: 20).

Como vemos, una vez más, que los padres ya no parecen ser un obstáculo para conseguir su ansiado objetivo.

Pero, ¿cuál es esa escandalosa, extravagante, atroz aventura? Maria: “Ik wil hebben: mijn zuster negerin. Geen geklets meer. Maar zwartheid en aanhankelijkheid” (Debrot, 1955: 13)<sup>187</sup>.

De repente, ese momento casi de júbilo por la muerte de sus padres y la cercanía con la que ve el encuentro con Maria se vuelve sombrío; como vemos, la mente de Frits, es muy cambiante. Lo que le causa trastorno y angustia ahora es la isla. Una isla que él nunca ha entendido, una isla en la que coexisten dos partes:

Deze vrolijke opwelling moest de nodige plaats inruimen voor een bepaald sombere. Frits werd tegelijk bevangen door het gevoel van maar dadelijk hara-kiri zullen plegen, nu hij hier allen op dezen steiger stond en zo meteen gebieden op-moest, waarvan hem alle hoeken en gaten weer glashelder voor den geest kwamen. Er was niet het geringste heil te ver wachten van iets dat zo weinig speling toeliet aan fantaserende onwetendheid. Nog altijd bestond dit eiland, deze verre uithoek van de wereld, uit twee delen: een oostelijk en een westelijk deel, gescheiden van elkaar door de haven die diep instulpte in het smalle eiland (Debrot, 1955: 13).<sup>188</sup>

La única diferencia que Frits ve entre estas dos partes, estas dos realidades de la isla es sólo en la vegetación. La parte occidental de la isla se encuentra flanqueada por cactus y la parte oriental por agaves, quedando la plantación de la familia Ruprecht en el

---

<sup>187</sup> “All I want is my black sister. No more empty chatter. Just black, and tender” (Debrot, 2008: 20).

<sup>188</sup> “This cheering impulse had to make way for one decidedly more somber. With that, he was overcome by a feeling of wanting immediately to commit hara-kiri. Now that he was standing alone on this pier, he would soon have to venture into territories of which every nook and corner came one again into his mind with crystal clarity. No salvation could be expected from something that allowed so little play to simple fantasies. This island, this distant corner of the earth, still consisted of two parts: an eastern and western part, separated by the harbor’s deep indentation into the narrow island” (Debrot, 2008: 20).

lado occidental de la misma. Él conoce la parte oriental por las visitas que de pequeño hacía a parientes lejanos que vivían allí. Frits entonces recuerda esos viajes al lado de Pedritu, el cochero, el cual intentaba calmarlo y consolarlo contándole historias del folclore de la isla:

De negerkoetsier Pedritoe bracht hem dan in de tilbury (...), [en Frits] urenlang zitten hobbelen naas Pedritoe, die sprookjes vertelde, over spinnen, over prinsessen die zingen in den hemel, over het spook dat als witte ezel verschijnt met een blauwe ster tussen zijn rechtopstaande oren; de neger wilde gerutstellen (Debrot, 1955: 15).<sup>189</sup>

A ese lado de la isla, Frits se sentía amenazado, sentía temor; un lado en el que todo era muy diferente: “„Pedritoe, ik voel mij hier zo angstig worden, het is hier alles anders” (Debrot, 1955: 15).<sup>190</sup>

Cactus y agaves son dos clases de plantas con un origen diferente –el cactus pertenece a la familia de las plantas cactáceas mientras que el agave se incluye entre las amarilidáceas– pero que comparten rasgos análogos: ambas son plantas de tonalidades verdes, ambas tienen espinas, y ambas plantas conviven en el mismo suelo caribeño a pesar de tener procedencias dispares. Con el miedo que las plantas de agave le causaban a Frits en su infancia por ser diferentes a lo que él estaba acostumbrado y lo que para él era conocido –los cactus– Debrot hace referencia al repulsivo rechazo que se tiene hacia, como se ha mencionado en la primera parte del presente estudio, lo “uncanny”, lo desconocido, lo que no es familiar. Lo “uncanny”, ese Otro que vemos como una amenaza –según explicaba Freud– está en nuestro inconsciente; sentimiento de amenaza que hay que combatir para poder llegar así a un entendimiento y convivencia con

---

<sup>189</sup> “The black coachman Pedritu would then take him in the Tilbury (...), [and Frits] would sit bobbing alongside Pedritu for hours, who narrated tales about spiders, about princesses who sing in heaven, about the ghost who appears as a white donkey with a blue star between his erect ears. The black man wanted to comfort the little boy” (Debrot, 2008: 21).

<sup>190</sup> ““Pedritu, I’m becoming so afraid here. Everything is so different here”” (Debrot, 2008: 21).

aquello que nos resulta diferente. Así, en ese momento, en el día de su regreso y tras sus catorce años de ausencia, Frits ya ha entendido que no hay nada por lo que temer, que ambos lados son iguales – no hay uno malo ni otro bueno–, pero cada uno con unos rasgos, unas características que los diferencian ligeramente: “Frits wist nu wel beter: oost of west, het was eender. De agaven allen gaven het landschap een ander karakter. Het was dit andere karakter dat den kleinen jongen afschrikte. Niet de agaven zelf” (Debrot, 1955: 15).<sup>191</sup>

Debrot utiliza la imagen de los cactus y la de los agaves como imágenes de la raza blanca y la raza negra, y los sentimientos de miedo y de rechazo que Frits sentía de niño son reflejo de los sentimientos de repulsión, desasosiego, desconfianza y aprensión que la sociedad europea sentía hacia sociedades y razas foráneas. Con todo esto vemos que, a través de la mente de Frits, Debrot también analiza el estado de la sociedad.

De la misma manera que antes, Debrot vuelve a hacer una referencia y una crítica en el relato de la acción al colonialismo, a sus actos en este caso. En la escena Debrot muestra cómo Frits, una vez ya en su plantación, recorre cada parte de ésta hasta llegar a un tamarindo en cuyo tronco hay manchas de sangre seca:

Dicht bij het huis breidde een grote tamarinde haark kroon in de lucht; onder aan den stam van den zwaren boom zag Ruprecht grote zwarte plekken; dat waren de vlekken geronnen bloed van de schapen en geiten die Pedritoe hier in den loop der tijden bij tientallen had geslacht. Ruprecht herinnerde zich als den dag van gister de korte heftige stuiptrekkingen van het die wanneer de halsslagader leegspoot; met een enkelen streek van het scherpe mes, dat eerst langdurig werd gewet op de

---

<sup>191</sup> “Today, Frits knew better: east or west, it was all the same. Only the agaves had given the landscape a different character. It was this different character that frightened the little boy, not the agaves themselves. (Debrot, 2008: 21).

slijpsteen, werd aan het dier zijn leven ontonomen... (Debrot, 1955: 21-22).<sup>192</sup>

Con este pasaje, a través de las palabras del narrador contando el recuerdo de Frits, Debrot da una descripción detallada y nada delicada de la matanza que se hacía en su casa de los rebaños de cabras y ovejas. Puede ser que de primeras uno no se dé cuenta o no relacione esta descripción con las matanzas que los colonos europeos llevaron a cabo en tierras caribeñas, pero con la breve oración que el narrador expresa a continuación, Debrot da su crítica hacia los horrorosos actos que la sociedad colonial infligió sobre otras razas: “Bloed, bloed is dit leven...” (Debrot, 1955: 22).<sup>193</sup>

Frits se siente desplazado, incomprendido, entre dos mundos, entre dos sociedades y culturas, en una relación en la que ninguna de las dos lo acepta como suyo. Es una situación la de Frits de estar en medio de dos mundos, de dos realidades muy dispares, pero de no formar parte de ninguna de ellas:

Maar het was niet allen de districtmeester, het was het gehele eiland date en wrok tegen hem koesterde. Met lege handen was hij teruggekomen in zijn land. Daarom moest hij dwalen over lege wegen en door lege kamers en voorbij mensen wier harten leeg bleven voor hem (Debrot, 1955: 45).<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> “Near the house a large tamarind spread its crown in the sky. At the bottom of the heavy trunk Ruprecht could see big black stains. Those were the stains of dried up blood of dozens of sheep and goats Pedritu had slaughtered there in the course of time. Ruprecht remembered as if it were yesterday the animal’s short, violent convulsions as the neck artery spurted empty. One stroke of the sharp knife, whetted at length on the whetstone, and the animal’s life was take...” (Debrot, 2008: 23).

<sup>193</sup> “Blood, blood, blood is this life...” (Debrot, 2008: 23).

<sup>194</sup> “Karel (...) held a grudge against him, the reason for which he could not guess. But it was not only the district chief. It was the whole island that held a grudge against him. He had returned to this country with empty hands. Therefore he had to roam over empty roads and through empty rooms and past people whose hearts remained empty for him” (Debrot, 2008: 33).

De hecho, cuando va a visitar a Karel, su amigo de la infancia y ahora jefe de la policía, éste le recibe de una forma fría, distante y con la intención de acabar cuanto antes con su visita, pareciendo que le molestase su presencia, su vuelta a la isla:

‘Wel alle bliksems, jij Frits. Ga zitten. Wil je rum met kokoswater? Dat is ook voor een Europeaan niet te versmaden. Dat moet een leventje zijn, daar in Europa. Maar om zelf mee te maken, niet om er van te horen klesten door een ander. Daarom had ik ook maar het liefst dat je je rum met kokoswater omsloeg en dan je hoed nam en maar weer vertrok. Veel nieuws is er toch niet’ (Debrot, 1955: 27).<sup>195</sup>

En la conversación que ambos mantienen se puede ver que a Karel no le gusta la parte europea de Frits y lo considera un fantasma. Sin embargo, teniendo en cuenta que Karel es también un nativo de la isla descendiente de europeos, entendemos por sus palabras que lo que le corroe por dentro es la envidia por el cosmopolitismo de Frits y por el hecho de que hubiera salido de la isla:

‘Begrijp mij goed, Frits. Ik ben niet boos dat je plotseling zonder waarschuwing hier komt aanzetten. (...) Maar waarom kom je zo binnenzweven al seen schim?’

‘Katel, ik hoop niet dat je in dien tijd angsten bent gaan koesteren voor schimmen... Herinner je je nog den tijd dat wij samen gingen jagen? (...)’

‘Ik heb allen tijd om mij alles te herinneren, ik heb niet door alle steden van Europa geslenterd. Daarom vraag ik je: blijf een schim’ (Debrot, 1955: 27-28).<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> ‘Well, I’ll be damned. It’s you, Frits. Sit down. Want some rum and coconut water? That’s not to be sneezed at even by a European. That must be quite a little life over there in Europe. But to experience yourself, no to have someone else chatter about it. That is why I’d prefer it if you downed your rum and coconut water and then grabbed your hat and left again. There’s not much news anyway’ (Debrot, 2008: 25).

<sup>196</sup> ‘Understand me well, Frits. I’m not angry that you suddenly, without warning, show up here. (...) But why come floating in like that, like a ghost?’

Frits le hace saber a Karel que la idea o ideas que él tenga acerca de Europa son sobrevaloradas. En esta parte de la conversación vemos cómo Frits se muestra más cercano a la vida caribeña, a sus costumbres, a su gente –además de la obsesión que tiene por Maria–, sintiéndose ahogado en Europa, sin vida, y en un mundo del que, como ya se ha dicho, no recibe tampoco su cara más amable. De nuevo vuelve a dejar patente que para él la muerte de sus padres es una liberación para poder regresar a la isla y llevar realmente la vida que quiere llevar:

‘Ik geloof overingens dat jet dat wereldddeel overschat, ernstig overschat.’

‘Maar geeg toe dat alle goeds, dat men over dit stuk grond, waarop ik leef, zou zeggen, op zijn zachtst uitgedrukt toch ook overschatting zou zijn.’

‘Ik weet jet niet, misschien ben ik niet helemaal toerekenbaar, maar twee maanden geleden voelde ik mij zó beroerd in de een of andere plaats van Europa, dat ik plotseling alle koffers pakte en het uitschreeuwde: ik slap hier in de armen van vissen, hun vinarmen klappen spottend tegen mijn lijf, een negerin zal ik hebben... Bovendien is het zo gek niet, nu mijn ouders dood zijn en ik niemand anders heb, om maar verder een opzettelijk krankzinnig bestaan te leiden’ (Debrot, 1955: 28-29).<sup>197</sup>

Poco después, la conversación entre los dos antiguos compañeros termina y Frits se marcha sin entender realmente la actitud de Karel y pensando, o justificando más bien,

---

‘Karel, I hope that in the meantime you haven’t grown fearful of ghosts... Do you still remember the days we went hunting together? (...)’

‘I have all the time to remember everything. I didn’t ramble through all the cities of Europe. Therefore, I ask you: remain a ghost.’ (Debrot, 2008: 25)

<sup>197</sup> ‘I believe that you overrate that part of the world, seriously overrate it.’

‘But admit that anything good that one could say about this piece of ground which I live would also be overrating. To put it mildly.’

‘I don’t know. Maybe I’m not in my right mind, but two months ago somewhere in Europe I felt so miserable that I suddenly packed all my bags and cried out: I sleep in the arms of fish here. Their finny arms slap, mocking, against my body. I will have a black woman... What’s more, it’s not so crazy, now that my parents are dead, and I have no one else, to keep on leading a deliberately mad existence’ (Debrot, 2008: 27).

que tal conducta es causada por los horrores de la vida, de la sociedad. De nuevo, en las palabras del narrador se aprecia la crítica de Debrot a la sociedad colonial.

Rechttop stond hij voor Karel de bewegingloos bleef zitten, voor Karel, die eens zijn vriend was geweest, maar die zich nu op onbegrijpelijk dubbelzinnige wijze gedroed. Mischien en maakten de afschuwelijkheden van het leven ten slotte iedereen zo half en half ontoerekenbaar. (Debrot, 1955: 30-31).<sup>198</sup>

Una vez dejado atrás su encuentro con Karel, Frits pone rumbo a la plantación familiar donde se encuentra con Wancho, cuidador de la casa y abuelo de Maria. El encuentro entre ambos no es agradable para Frits, al contrario, ya que Wancho no lo reconoce. Una vez más, Frits se siente un paria, un desconocido en su propia isla, en su propio hogar: “Het wekte bij Frits wrevel op dat de oude Wantsjo hem niet dadelijk herkende, maar als het ware door hem keek met zijn in de blinde verte starende ogen” (Debrot, 1955: 35).<sup>199</sup>

A continuación, esa irritación, ese sentimiento de rabia que le produjo que Wancho no le reconociera, se torna rápidamente en tristeza, melancolía, al mirar a su alrededor y no ver a nadie más –ni Maria, ni sus padres, ni ninguna otra persona que pudiera trabajar en la casa–: “Hij keek weemoedig om zich heen. (...) Verder geen spoor van mensen” (Debrot, 1955: 36).<sup>200</sup>

Ya nada le separa a Frits de la casa familiar, una casa que le hará recordar y sentir, sensaciones que, muchas veces, le generan dolor o incertidumbre. Así, el primer

---

<sup>198</sup> “He stood erect before Karel, who remained seated motionless, who once had been his friend, who was now behaving in an inexplicably ambiguous way. Maybe the horrors of life ultimately did make everyone half mad” (Debrot, 2008: 27).

<sup>199</sup> “It woke irritation in Frits that the old Wancho did not immediately recognize him but looked seemingly through him with his blind, distant, staring eyes” (Debrot, 2008: 28).

<sup>200</sup> “He looked sadly around him. (...) Nowhere a trace of any other human being” (Debrot, 2008: 28).

pensamiento que tiene una vez frente a la casa son sus padres, al igual que el futuro incierto que le espera a partir de ese momento –un futuro que, seguramente, intuye–:

Bij het dichtklappen achter zich van het portier, kreeg hij het gevoel of hij een ongewisse toekomst tegemoet ging, en hij weer het huis zou betreden waar hij vele jaren geleden had geleefd met zijn moeder en zijn vader. Zij hadden herhaaldelijk aangedrongen dat hij eens zou komen kijken op het eiland waar hij zijn jeugd had doorgebracht... Toen was, vele jaren geleden, zijn moeder gestorven en, voor enige maanden, ook zijn vader... (...) Zijn moeder... Zijn vader... Soms verschenen zij hem voor ogen, zo helder, zozeer in levenden lijve, dat hij er zelf van schrok (Debrot, 1955: 38).<sup>201</sup>

De nuevo vemos con estas palabras del narrador transmitiendo los sentimientos y pensamientos de Frits que, aunque sus padres le hubieran pedido constantemente en el pasado que regresase a la isla, su retorno de éste no se produjo hasta la muerte de ambos. La madre había muerto varios años atrás pero eso tampoco provocó su vuelta, y en realidad, ahora tampoco la muerte del padre ha sido la causa de su regreso, sino lo que significa que ambos ya no estén: su libertad. Libre, como él dice, para tener a su hermana negra a su lado, sin barreras, sin obstáculos que se interpongan entre ellos.

El recuerdo de sus padres le produce tal desazón que se empieza a plantear si no debería esperar un poco más para enfrentarse a la casa y todo lo que ésta conlleva: “Hij

---

<sup>201</sup> “As he closed the car door behind him, he got the feeling he was headed toward an uncertain future, now that he was about to enter the house where he had lived many years ago with his mother and his father. They had urged him repeatedly to return once and come and look on the island where he had spent his youth... Then, many years ago, his mother had died, and, a few months ago, also his father... (...) His mother... His father... Sometimes they appeared before his eyes, so clear, so alive and well, that it frightened him” (Debrot, 2008: 29).

vroeg zich af waarom hij zo dadelijk dezen eersten dag hierheen gekomen was. Hij vroeg zich af of hij hier wel blijven zou vannacht” (Debrot, 1955: 38).<sup>202</sup>

Ese sensación va aún más allá en el preciso momento de entrar en la casa y siente la necesidad de salir huyendo de allí: “Buit en heerste un volslagen duisternis. Langzaam ging hij door de oprijlaan, maar toen hij de trap naar het terras moest opklimmen had hij zil wel willen omwenden en hard wegsnellen” (Debrot, 1955: 39).<sup>203</sup>

Y de repente, algo le conmueve aún más si cabe. Una voz profunda que no es la suya sale de sus adentros, una voz que le insta, de nuevo, a recordar momentos del pasado:

Diep in hem schreide een oude, bijna dode stem: in het duister zit je moeder op het terras in een schommelstoel... je ziet haar niet... het is het geluid van het schommelen en de geur van je moeder die je leiden... dam stoot je tegen den schommelstoel aan... je raakt het kleed van je moeder... je tast den kanten kraag af om haar hals... je moeder steekt je haar hand toe... je speelt met de hand... je draait ook aan dien enen ring, die niet, en dien anderen die wèl haar trouwring was... (Debrot, 1955: 39).<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> “He wondered why he had come here so hastily on this very first day. He asked himself if he should stay here tonight” (Debrot, 2008: 29).

<sup>203</sup> “Outside, utter darkness now reigned. He slowly walked up the driveway, but when he had to climb the steps to the terrace, he wanted to turn and run quickly away” (Debrot, 2008: 29).

<sup>204</sup> “Deep within him an old, nearly dead voice cried: your mother is sitting in the darkness on the terrace in a rocking chair... you don’t see her... it is the sound of rocking and the scent of your mother that leads you... then you bump against the rocking chair... you touch your mother’s dress... you feel the lace collar around her neck... your mother holds out her hand to you... you play with the hand... you also turn that one ring that wasn’t, and the other that was, her wedding ring...” (Debrot, 2008: 29-39).

Profundo dolor le causa ese recuerdo a Frits: “Schrijnen was de herinnering aan deze hand waarme hij vroeger in het duister speelde” (Debrot, 1955: 39).<sup>205</sup> Tan profundo y penetrante pinchazo que sentía su madre cuando él le cogía su dedo y se lo mordía; recuerdo que no cesa de estar presente en su mente en ese momento de entrar en la casa:

En die hij ook weleens naar de lippen gebracht had, om uit een vreemde sorts speelsheid in een van de vingers te bijten. In de herinnering beleefde hij dit opnieuw: de moeder lachte gelukkig, maar trok niettemin de hand terug. Het kind drukte dan het gezicht tegen het gezicht van de moeder aan, dat tegen het zijne terugdrukte. Evenzeer uit speelsheid, doc hook uit een overmaat van tederheid, maakten zij beiden daarbij een zoemend geluid, diep uit de borst, en waarbij de tanden niet vaneengingen” (Debrot, 1955: 40).<sup>206</sup>

El acto cariñoso del juego y el recíproco consuelo y protección que ambos, madre e hijo, se mostraban, vuelve a estar presente al final de la novela pero con dos ligeros cambios: una persona protagonista distinta de la madre, Maria, y el sentido del momento que, en lugar de júbilo, se torna en aflicción.

Los recuerdos que sin tregua siguen visitando a Frits le provocan cada vez más malestar, un sentimiento de vacío que hace que su gozo por regresar a la isla se transforme en angustia, una angustia que lo consume poco a poco: “En dit bracht een

---

<sup>205</sup> “Piercing was the memory of this hand he had played with in the past in the darkness” (Debrot, 2008: 30).

<sup>206</sup> “And that he also sometimes had brought to his lips, with a strange kind of playfulness, to bite one of the fingers. He relieved it again in his memory. The mother laughed happily but even so pulled her hand back. Then the child pressed his face against the face of the mother that pressed back against his. Likewise out of playfulness, but also from an excess of tenderness, they both made a humming sound, from deep in their chests, teeth pressed together (Debrot, 2008: 30).

gevoel mee van grote bijna misselijke leegheid; alsof hij zich stortte van leegte in leegte” (Debrot, 1955: 40).<sup>207</sup>

La mente de Frits no para de experimentar diferentes sentimientos y estados de ánimo en un corto espacio de tiempo, lo que provoca que lo más mínimo que venga de fuera, de la realidad actual, lo irrite; esta vez, de nuevo, Wancho: “De oude Wantsjo stond in de deur en keek Frits aan met zijn blinde ogen die in de verte staarden. De man bleef hem aankijken. Ruprecht kee fronsend terug. Voor de tweede mal wekte de oude Wantsjo zijn wrevel” (Debrot, 1955: 40).<sup>208</sup> Animadversión que, horas más tarde, explotaría en forma de un acto de violencia.

En el momento en el que Frits entra en la casa, todos los recuerdos, las vivencias que en ella habitan, se agolpan en su mente y lo absorben, lo agobian. La casa en este momento no es un espacio de protección, un refugio, sino un espacio en donde los momentos del pasado regresan para acecharlo: “Toen trad hij het huis binen. Daarmee was het of hoge sluizen zich opender. Werkelijkheid en herinnering stortten zich, om den voorrang strijdend, over hem” (Debrot, 1955: 41).<sup>209</sup>

La casa es el elemento principal de la acción en *Mijn zuster de negerin*. Bien es cierto que la trama también se desarrolla en otras partes –el puerto, la casa de Karel, por las calles de la ciudad– pero es la casa de la plantación lo que más importancia tiene, ya que es en ella donde Frits recupera de su memoria momentos del pasado, siendo los objetos de la casa y las estancias de la misma los responsables de dicho retorno. Así, nos encontramos en varias ocasiones con dos imágenes diferentes de la casa y de sus

---

<sup>207</sup> “And this brought it a feeling of immense, almost nauseating, emptiness, as if he were plunging himself from void into void” (Debrot, 2008: 30).

<sup>208</sup> “Old Wancho stood in the door and looked at Frits with his blind eyes that stared into the distance. The old man continued looking at him. Ruprecht looked back, frowning. For the second time, the old Wancho had awakened his ire” (Debrot, 2008: 30).

<sup>209</sup> “Then he entered the house. With that, it was as if high floodgates had opened themselves. Reality and memory poured over him, struggling for dominance” (Debrot, 2008: 30).

objetos, ya que los recuerdos del pasado de Frits no siempre corresponden con lo que ahora le provocan. Quiero resaltar aquí el hecho que, desde que Frits llega a la plantación familiar, el espacio pasado, espacio semiotizado que señalaba Natalia Álvarez Méndez, está continuamente presente. Al mismo tiempo, como la casa provoca en Frits tanto sensaciones de angustia y de desasosiego como de felicidad y de protección, la casa se puede considerar doblemente un espacio opresor y un espacio feliz –aunque este último en menor medida–.

El primer recuerdo que le produce la casa es la buhardilla llena de vigas donde de pequeño subía, la cual era morada de los murciélagos –con aspecto fantasmal, recuerda– que de estas vigas colgaban:

Eerst was hij in gedachte terug op de zolderruimte die hij vroeger als kind bereikte door een ladder op te klauteren en dan onhandig met hoofd en handen een luik open te duwen... Een wirwar van spanten en binten. Daar hingen zwermen vleermuizen, aan hun poten, met den kop omlaag. Roerloos hingen ze. Maar ze begonnen langzaam te slingeren zodra stappen op den vloer stampten. Spookachtig slingerden de dieren, als vlokken zwarte (Debrot, 1955: 41).<sup>210</sup>

La siguiente imagen fantasmal que le viene a la mente es la del completo orden que siempre había habitado en la casa, orden que le provocaba una sensación de miedo: “Dan was het van het interieur de overzichtelijkheid, die hem opschrikte” (Debrot, 1955: 41)<sup>211</sup>. Sin embargo, ese carácter fantasmal que le había otorgado a la casa cuando era

---

<sup>210</sup> “His thoughts first carried him to the garret he had reached as a child by climbing a ladder and clumsily pushing open a trap door with head and hands... A crisscross of rafters and beams. Clusters of bats hung there by their paws, heads down. They hung motionless. But they began to swing slowly as soon as footsteps stamped on the floor. Ghost-like, the animals swung, like tufts of black cotton” (Debrot, 2008: 30).

<sup>211</sup> “Then it was the interior of the house, its orderliness, that gave him fear” (Debrot, 2008: 30).

niño ya había desaparecido: “Hij voelde zich bedrogen” (Debrot, 1955: 41).<sup>212</sup> Tantos días y tantas noches había recordado esa sensación que le provocaba la casa durante su estancia en Europa, tanta idealización sobre ese sentimiento de miedo que le producía la casa, que ahora una vez que ha regresado se da cuenta de que no era tal y como lo recordaba –o como su imaginación y su memoria lo habían engrandecido–. Incluso las dos paredes que iban a lo largo y dividían toda la casa ya no son lo mismo: “Dezelfde twee binnenmuren, die un de eenvoud zelf waren, hadden zich toen als iets geheimzinnigs aan hem voorgedaan” (Debrot, 1955: 42).<sup>213</sup>

El carácter misterioso que la casa tenía para Frits se agudiza gracias a las paredes del salón y la luz que se abre paso a través de los arcos: “De geheimzinnigheid werd versterkt door de boogvormige openingen waarmee de muren der woonzaal naar voor- en achterhuis doorbroken waren. Daar kon het licht doorhen vallen, als in een oude verlaten kerk” (Debrot, 1955: 42).<sup>214</sup> Luz le hace tornar, por un momento, la realidad presente en realidad pasada o, más bien, en imaginación pasada; haciendo que Frits se pierda en el laberinto de los recuerdos.

Frits wreef zich met de hand over de ogen om de hersenschimmige voorstellingen, die er zich nog staande trachtten te houden, te verdrijven. De licht wisseling onder de arcaden had in zijn verbeelding dat onwerkelijk labyrinth geschapen dat allengs de werkelijkheid was gaan vervangen (Debrot, 1955: 42-43).<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> “He felt betrayed” (Debrot, 2008: 30).

<sup>213</sup> “The same two inner walls, now simplicity itself, had then seemed to him like something very mysterious” (Debrot, 2008: 31).

<sup>214</sup> “The mysteriousness was heightened by the arched opening with which the walls of the living room were breached to the fore and rear of the house. Through them the light could fall, as in an old, deserted church” (Debrot, 2008: 31).

<sup>215</sup> “Frits rubbed his hand across his eyes to drive away the unreal images that were trying to stay. The shifting light under the arches had created that unreal labyrinth in his imagination that had gradually replaced reality” (Debrot, 2008: 31).

Por otra parte, el recuerdo del brillo de la luz le impide a Frits la entrada al salón. De nuevo reclama su atención la luminosidad que resplandece con intensidad en el pasillo, lo cual le hace asociar ese brillo intenso con la luz que se dice que separa el mundo terrenal del mundo mortal: “Er was iets dat hem weerhield zich inde woonzaal to begeven. De glans (...) vertoonde een bijna felle schittering bij dezen doorgang, die zijn verbeelding zoiets had betekend als de poort die twee werelden scheidde” (Debrot, 1955: 43).<sup>216</sup>

La siguiente estancia que rememora y explora es la habitación donde el padre solía trabajar. Frits recuerda que es un lugar que le había dejado una profunda impresión. Conserva numerosos recuerdos: la botella en cuyo interior había un barco en miniatura, la máquina de escribir –máquina que un día le provocó una sensación de susto y miedo al tocar una de sus teclas y el carro se desplazó rápidamente hasta el final rematando su trayecto con un fuerte y sonoro golpe– y las escopetas.

Al encontrarse frente al dormitorio de los padres, Frits recuerda algunos momentos en los que por las mañanas se acurrucaba junto a su madre en la cama de éstos. En ese instante, de nuevo una voz estrepitosa lo altera, como había ocurrido con anterioridad: “‘Achter die deur slapen nog altijd mijn ouders, mijn vader, mijn moeder,’ riep overluid een stem in hem. De stem weerkaatste ook buiter hem” (Debrot, 1955: 46).<sup>217</sup>

Esa alcoba parece tener vida propia. Frits se aterroriza en gran medida ante lo que allí experimenta:

Ruprecht bedacht zich nauwelijks. Hij maakte een sprong naar de deur, sloeg die open. Hij zag nog lichtschijnsel in den kaspiegel. Maar op

---

<sup>216</sup> “There was something that kept him from entering the living room. The sheen (...) showed an almost fierce glitter near this passageway which, in his imagination, had meant something like the gate that separated the two worlds” (Debrot, 2008: 31).

<sup>217</sup> “Behind that door my parents are still sleeping. My father. My mother,” a too loud voice in him shouted. The voice also reverberated outside him” (Debrot, 2008: 32).

ditzelfde ogenblik was het of iemad of iets met gloeiende ogen uit de duisternis een sprong naar hem terugmaakte, hem bij de schouders greep, hem in de oren gilte. Doodsbleek smet hij de deur weer dicht. Het angstzweet brak hem uit (Debrot, 1955: 46-47).<sup>218</sup>

De la misma manera, los objetos también parecen tener vida y se siente también atacado por ellos: “De voorwerpen leken onder stroom te staan, bij iedere aanraking kreeg hij een schok” (Debrot, 1955: 47).<sup>219</sup>

Al leer estos pasajes, viene a la memoria la imagen de casas encantadas tanto en el mundo literario como en el cinematográfico o periodístico. Vetustas mansiones habitadas por el espíritu de una o varias personas que en el pasado han sufrido grandes atrocidades en dicho emplazamiento y se quedaron en ellas para cobrar venganza en las generaciones futuras. Ahora los ecos del pasado, los pecados del pasado de la familia de Frits, están ahí para atormentarlo. Frits siente que la situación, y él mismo, se le está yendo de las manos:

Dat ging te ver. Er was iets van aan, hij was niet geheel toerekenbaar, hij verkeerde in een toestand van overspanning. Bizarre avonturen moest hij uit het hoofd zetten, van het hoogste gewicht was: tot rust komen. Een mens moet zijn opwellingen weerstaan (Debrot, 1955: 47).<sup>220</sup>

Una vez que ha logrado reponerse de tales momentos angustiosos y aterradores, Frits recuerda pasajes de su infancia, momentos de juegos junto con Karel, una prima

---

<sup>218</sup> “With Little thought, Ruprecht jumped toward the door and threw it open. He saw flickers of light in the dressing table mirror. But in this same moment it was as if someone or something with glowing eyes sprang back toward him out of the darkness, gripped him by the shoulders and screamed into his ears. Deathly pale, he slammed the door and shut again. He broke into a cold sweat” (Debrot, 2008: 32).

<sup>219</sup> “Objects seemed charged with electricity: he got a jolt from everything he touched” (Debrot, 2008: 32).

<sup>220</sup> “This was going too far. There was some truth in that. He was a bit mad. He was in an overwrought state. He should put putrageous adventures out of his head. The most important thing was to calm down. A man should be able to withstand his emotions” (Debrot, 2008: 32).

pequeña y Maria. Frits recuerda con cariño que Maria había sido la única persona que siempre recibía de buena manera los juegos que él proponía, defendiéndolo siempre de las burlas de la pequeña prima.

Es en este momento cuando Frits centra sus pensamientos y sus recuerdos en Maria, sólo en ella. Recuerda el profundo color oscuro de su piel, típico de su raza, pero recuerda rasgos de ella que le habían llamado la atención; facciones de su cara que no eran definitorias de la raza negra, más bien al contrario. Incluso sus movimientos le habían llamado la atención a Frits en el pasado:

Zij was zo zwart als men onder de vrij gemengde negers van het eiland bijna niet aantrof. Maar er was iets zeer bijzonders aan haar: haar schedelvorm, haar neus, haar lippen waren die van een blanke, hadden niets negers. Zelfs de bewegingen waren typisch van een blanke met het hoekige en geknakte in de gewrichten (Debrot, 1955: 50).<sup>221</sup>

Frits encontró la explicación a estos rasgos en que un antepasado lejano de María sería de otra raza distinta de la negra: “Maria maakte niet den indruk van een mulattin, maar van een ras-echte negerin bij wie zich echter zeer bepaalde eigenschappen van een verren niet negersen *voorvader* hadden doen gelden” (Debrot, 1955: 51, mi énfasis).<sup>222</sup>

Comienza entonces a recordar que ya en Europa sintió la necesidad de conocer la historia de su amiga de la infancia. Así, conoció que fue alumbrada por la hija mayor de Wancho, el cuidador de la casa familiar y de la plantación, la cual había muerto en el momento del parto. De su padre se decía que “[h]et was een van die mannen van wien

---

<sup>221</sup> “She was of a deep blackness seldom seen among the rather mixed blacks of the island. But there was something very special about her: the shape of her skull, her nose, her lips, were like those of a white person, with nothing negroid” (Debrot, 2008: 34).

<sup>222</sup> “But Maria did not impress you as a mulatto, rather as a full-blooded black woman in whom, however, distinct features of a *distant*, non-negroid *forefather* were apparent” (Debrot, 2008: 34, mi énfasis).

men zonder weifeling kan zeggen dat hij niet ‘oppassend’ was” (Debrot, 1955: 51)<sup>223</sup>. Se llamaba Theodore y, como Frits, se decía de él que se había perdido por el mal camino en Europa. En La Haya, Frits se lo había encontrado por casualidad como camarero en un restaurante, y más tarde volverían a coincidir en París. Por alguna razón, de Maria y de su educación se habían hecho cargo los padres de Frits, gracias a los cuales hoy en día Maria es profesora en un colegio.

Sus pensamientos son interrumpidos por el ruido del ama de llaves en la cocina, preparándole la cena. Una mujer delgada a la que Frits apenas entrevé ya que permanece de espaldas a ella o, en otro momento, la ve de lejos en el exterior escogiendo un melón, momento en el que la oscuridad de la noche y la luz tenue no permiten a Frits ver bien el rostro de la mujer que le ha preparado la cena. Mientras esta mujer está en el interior de la casa, a Frits le embriaga una sensación de protección y de tranquilidad en cuerpo y mente gracias al sonido de sus sandalias al andar, hecho que compara con la compañía de un gato, del que sabes que está ahí, sientes su presencia, sin verlo:

[De shuffle sandalen van de vrouw over de cementen vloer] gaf hem een veilig gevoel, strelend bijna, dat de huisbewaarster zich voortdurend om hem heen bewoog; zoals een kat, die men ook nauwelijks ziet maar waarvan men zich voortdurend de aanwezigheid bewust is. Hij vond het en waar geluk dat hij zich niet omgedraaid had; het was precies goed zo: haar om zich heen te weten zonder haar te hebben aangezien (Debrot, 1955: 53-54).<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> “[h]e was one of those men about whom it could without doubt be said that he was not ‘careful’” (Debrot, 2008: 34).

<sup>224</sup> “[The shuffle of the woman’s sandals across the cement floor] gave him a safe feeling, caressing almost, that the housekeeper moved around him continually, like a cat that one hardly notices but the presence of which one is constantly aware. He found it a true pleasure: It was exactly right this way, knowing that she was around him without having looked at her” (Debrot, 2008: 35).

Mientras cena, a Frits le asaltan dudas acerca de la paternidad de Maria, esa paternidad acerca de la cual había estado reflexionando instantes atrás:

[N]ut het kauwen op voedsel hem weer teruggebracht had tot de werkelijkheid en tot wantrouwen tegenover de meer of minder omslachtige verhalen waarmee de ene mens den ander tracht om den tuin te Leiden. Men had hem verteld dat Maria de dochter was van Theodoor. Dat kon zo zijn. Maar dat kon ook heel anders zijn (Debrot, 1955: 56).<sup>225</sup>

Frits se da cuenta de la realidad de la isla, de su historia, de los hechos y las mentiras que ésta puede guardar para sí:

Met op elkaar geklemde kaken en meto gen, die zich slim dichtknepen, volgde hij zijn eigen malicieuze gedachten. Hij was ook zelf van dit eiland, de toestanden kende hij, verdichtselen doorzag hij. Dus zou het hem niet verwonderen als hij den een of anderen dag zou moeten besluiten tot een vaderschap niet vaderschap niet van den slordigen Theodoor maar van Alexander Ruprecht, Frit's vader. Hij wist dat zulke mannen als Theodoor, die zouden eindigen in Europese bars, vaak warden uitgekozen als dekmantel voor de zonden van de blanke heren (Debrot, 1955: 56).<sup>226</sup>

Él es conocedor de los actos que delatan las atrocidades cometidas por “the blanke heren” –“the white *gentlemen*”–: “Maar er bleef één ding ver waarmee deze blanke zoondaars zich niettemin verrieden: zij gaven aan hun verborgen kinderen een

---

<sup>225</sup> “[C]hewing food had brought him back to reality and to mistrust, in the face of the more or less elaborate stories with which one person tries to deceive another. They had told him that Maria was Theodore’s daughter. That could be so. But things could also be very different” (Debrot, 2008: 35-36).

<sup>226</sup> “Jaws clenched and eyes squinting slyly, he followed his own malicious thoughts. He too was from this island. He knew the conditions. He saw through fabrications. Therefore it would not surprise him if one day or another he would be forced to decide on the fatherhood, not of the careless Theodore, but of Alexander Ruprecht, Frits’s father. He knew such men as Theodore, who would end in European bars, were often chosen as cloaks for the sins of the white gentlemen” (Debrot, 2008: 36).

opvoeding die de kinderen en ook henzelf verdacht maakten in de ogen van anderen” (Debrot, 1955: 56-57).<sup>227</sup>

En el momento de ir a su habitación a descansar, súbitamente y cual fantasma que lo visitase, Frits vio al otro lado del pasillo la cara de Maria: “De schrik dreef het bloed onregelmatig door zijn lichaam. Zij vingertoppen tintelden, deden pijn bijna. Hij stond dar als een onnozele figuur, met beide handen vooruitgestoken, en met een lege verbazing in ogen en gezicht” (Debrot, 1955: 60).<sup>228</sup> Frits no sabe si su visión ha sido realidad o de nuevo una alucinación más de las que lo acosan desde su llegada a la casa. El protagonista reflexiona acerca de ese episodio y se percata de que en el instante en que vio la cara de Maria también había escuchado de nuevo el arrastrar de sandalias del ama de llaves. Frits no sale de su asombro al pensar que la persona que le había estado sirviendo toda la noche había sido Maria, una Maria a la que suponía en la ciudad como profesora y no de regreso en la plantación tras su llegada a la isla. Pero al final, Frits halla una explicación para esta situación: “Louter toeval: de huisbewaarster had enige gelijkenis met Maria, wat niet te verwonderen was, zij was misschien wel, ja zelfs hoogstwaarschijnlijk familia van Maria...” (Debrot, 1955: 62).<sup>229</sup>

Sin embargo, aún habiendo llegado a dicho razonamiento, Frits corre rápido hacia la cocina, lugar hacia donde se había dirigido esa supuesta Maria, pero no encontró nadie ya en dicha estancia. De repente, de nuevo en el pasillo, se encuentra con una mirada cargada de significado: “Hij keek vaag voor zich uit, hij zag het gezicht in de omraming van de arcade; hij had de ogen even naar opzij zien bewegen, angstig alsof

---

<sup>227</sup> “One thing remained with which these white sinners, nonetheless, betrayed themselves: they gave to their secret children an education, which made the children and also themselves suspicious in the eyes of the others” (Debrot, 2008: 36).

<sup>228</sup> “The shock sent unruly blood rushing through his body. The tips of his fingers tingled, almost painfully. He stood there like a simple character, both hands stretched out, with a blank astonishment in eyes and face” (Debrot, 2008: 37).

<sup>229</sup> “Pure coincidence: the housekeeper had some resemblance to Maria. Not surprising: she might well be, yes, even most probably was, family of Maria...” (Debrot, 2008: 38).

Frits voor haar onheil zou kunnen betekenen. Had hij ooit onheil betekend voor Maria?” (Debrot, 1955: 64)<sup>230</sup>. ¿Acaso estos pensamientos y estas sensaciones de Frits serán premonitorios?

El personaje continúa reflexionando acerca de la presencia de Maria en la casa. Frits considera que la motivación que impulsa a un joven negro a ser profesor no es otra que ascender en la escala social y dejar de ser un sirviente. Sin embargo, lo que lleva a una joven negra a ser profesora no es su propia elección, sino la obligación de acatar las exigencias impuestas. En este caso es lo que se esperaría de ella ya que recibió, por parte de los padres de Frits, la educación necesaria para llegar a desempeñar un empleo como profesora. Además, Frits está convencido de que una mujer joven como Maria regresaría a sus raíces:

Een meisje als Maria zou ook in staat zijn naar haar oorsprong terug te keren, zoals ook Frits naar zijn oorsprong was teruggekeerd... Wie weet had zij dus inderdaad het onderwijzerschap in de meisjesschool van de stad uit innerlijken drang weer omgeruild voor het leven op de plantage. Uit innerlijken drang naar haar oorsprong (Debrot, 1955: 65).<sup>231</sup>

Debrot no manifiesta claramente que el motivo por el que Maria esté esa noche en la casa haya sido la decisión de abandonar su profesión como profesora para volver a la casa colonial y trabajar de nuevo como sirvienta; todo está en la mente de Frits, en sus imaginaciones y en sus divagaciones. Según J. J. Oversteegen, la elección que Maria hace de regresar a la casa colonial abandonando así su profesión como profesora, connota el deseo de Maria de recuperar sus raíces negras; aunque esta misma idea no

---

<sup>230</sup> “He looked ahead vaguely, and he saw the face in the arc of the arch. He had seen the eyes glance sideways, briefly, in fear, as if Frits could mean disaster for her. Had he ever meant disaster for Maria?” (Debrot, 2008: 38).

<sup>231</sup> “A girl like Maria, however, would also be able to return to her roots, just as Frits had returned to his roots... Who knows? Maybe she had indeed, from an inner urge, traded her teaching position at the girl’s school in the city for life on the plantation. From an inner urge towards her origins” (Debrot, 2008: 39).

sería apreciada en Holanda (Oversteegen: 515). Sin embargo, me cuesta darle la razón en cuanto a que en el Caribe se entendería que Maria anhelara volver a sus raíces porque, bajo mi punto de vista, significaría aceptar o dar la razón a muchas mentalidades retrógradas que consideran que la raza negra ha de quedar relegada a labores caseras o a esferas más privadas y de menor categoría que las de la población blanca.

Una vez que Frits consigue reponerse de la visión que ha tenido de Maria, pone rumbo a la habitación de ésta, no sin pensar en el hecho de que pueda realmente ser su hermana:

Terwijl hij naar haar kamer stapte, rees nogmaals, doch un voor het laatst, de twijfel in zijn hart: of zij Maria was en of Maria werkelijk zijn zuster was. Maar toen vergat hij allen twijfel, want hij raadpleegde niet langer de berekeningen van het verstand, hij raakte in een andere wereld (Debrot, 1955: 69).<sup>232</sup>

Finalmente, penetra en el cuarto de la muchacha. Los sentimientos se agolpan en su mente y en su cuerpo:

Een onverwachte omkeer had in zijn gevoelens voor Maria platas. Hij horde het suizen van de stilte, hij horde het suizen van zijn eigen bloed. (...) Het was hem of hij het nieuwe, het glazende tegemoet ging. Niet langer was het het kind in Maria dat hem vertederde, maar de vrouw die hem eindeloos bedwelmde... Maria, of die andere, die op haar leek en die dezen nacht toch geen andere zou kunnen zijn dan Maria... Hij bedacht hoe vreemd zij bij elkaar gestrand waren dezen nacht. (...) In zijn werkzame verbeelding zag hij hoe het tengere zusje opgroeide tot een jonge vrouw. Verrukt keek hij hierbij toe. En dit verrukt toezien bij het

---

<sup>232</sup> “While he walked toward her room, there again rose, though now for the last time, the doubt in his heart whether she were Maria and whether Maria really were his sister. But then he forgot all doubt, for he was no longer consulting the calculations of reason but entering a different world” (Debrot, 2008: 40).

rijpen van het verlangen naar haar vrouwelijke voltooiing, naar haar omhelzingen, naar de welvingen haar lichaam (Debrot, 1955: 69-70).<sup>233</sup>

Frits se acerca a Maria mientras ésta yace en su cama, y es bien recibido por ella:

De armen, die zij om zijn hals sloeg, snoerden hem een ogenblik krampachtig aan zich vast (...). Maar lachend slot zij hem in haar armen (...). Zijn lichaam ontspande zich in haar omhelzing totdat hij het was, die omhelsde, en haar omhelzing totdat hij het was, die omhelsde, en haar lichaam het was, dat ontspande (Debrot, 1955: 71).<sup>234</sup>

Su encuentro íntimo es interrumpido por fuertes golpes en la puerta principal de la casa. El protagonista, lleno de ira, de rabia y frustración, sale de la habitación buscando encararse con lo que le está impidiendo alcanzar su felicidad absoluta –estar con Maria y formar uno parte del otro–, pero lo que no sabe es que con lo que se va a encontrar frustrará para siempre esa anhelada felicidad.

Wancho, responsable de la casa y, recordemos, abuelo materno de Maria, ha interrumpido súbitamente la unión entre Maria y Frits con el fin de contarle a éste un secreto familiar –secreto conocido por muchos en la isla; por el médico, el notario y el jefe de policía, entre otros, y, en el fondo, también por el propio Frits– y así evitar el

---

<sup>233</sup> “An unexpected revolution had occurred in his feelings for Maria. He heard the whirring of the silence, he heard the whirring of his own blood. (...) He felt he was moving toward something shining. It was no longer the child in Maria that moved him but the woman, who infinitely intoxicated him... Maria, or the other, who resembled her, and who this night could be none other than Maria... He reflected on how strangely they were stranded together this night... (...) In his vivid imagination he saw how the slight little sister had grown into a young woman. He looked on enchanted at this. And this enchanting view of the familiar young girl’s body awoke in him the desire for her female protection, for her embraces, for the curves of her body” (Debrot, 2008: 40-41).

<sup>234</sup> “The arms that she threw around his neck gripped him frantically against her for a moment. (...) Laughing, she enclosed him in her arms (...). His body relaxed in her embrace, and then it was he who embraced, and it was her body that relaxed” (Debrot, 2008: 41).

ominoso acto que estaba a punto de ser llevado a cabo: ““Maria is de dochter van uw vader!!”” (Debrot, 1955: 74).<sup>235</sup>

Wancho desea proteger a su nieta, proteger su vida y la realidad que ella conoce, y no quiere que el secreto que lleva guardando desde el momento en que el padre de Frits violó a su propia hija la destroce al igual que ocurrió con ésta misma. Sin embargo, haciendo esto, como indica van Neck-Yoder, Wancho está protegiendo y mostrando una lealtad extrema hacia la misma sociedad patriarcal colonial, el mismo poder que, años atrás, permitió la violación de su hija y que en la actualidad<sup>236</sup> no haría nada para frenar una posible violación de Maria.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> ““Maria is the daughter of your father!”” (Debrot, 2008: 42).

<sup>236</sup> Ninguno de los que saben la verdadera relación entre Frits y Maria –el médico, el notario o el jefe de policía– hacen nada incluso cuando Frits les hizo saber su intención de estar con Maria y hacerla suya. Karel, el jefe de policía, le dice: “Niemand zal je verhinderen om in dit laand een negerin te hebben” (Debrot, 1955: 29) –“No one will prevent you from having a black woman in this country” (Debrot, 2008: 26)–. Nadie le va a impedir eso, no, ni siquiera incluso cuando saben que con quién él quiere estar es con Maria, su hermana, ya que lo más importante es seguir guardando el secreto del padre, seguir protegiendo los males causados por la colonización.

Es más, parecen disfrutar de la idea de esa situación. Una vez finalizada la visita de Frits a Karel, éste último llama a Tonchi, uno de sus policías, al que le cuenta que esa noche van a salir a distraerse y divertirse un poco ya que hace mucho tiempo que no lo hacen, y el plan que tiene Karel para esa noche no es ni más ni menos que acercarse a la plantación de la familia Ruprecht y ver cuál es el resultado del encuentro entre Frits y Maria: “Gun hem zijn negerin. (...) Wij zullen misschien nog kunnen lachen vanavond.” (Debrot, 1995: 33)– “Let him have his black woman. (...) Maybe we’ll have a laugh tonight” (Debrot, 2008: 27)–.

Incluso cuando el notario le entrega las llaves de la plantación a Frits le dice: “Ik hoop dat je er *hetzelfde gebruik* van zult maken als je arme vader” (Debrot, 1955: 9, mi énfasis) –“I hope you will make just *the same use* of it as your poor father did” (Debrot, 2008: 19, mi énfasis)– palabras con las que Debrot da voz a esa sociedad colonial que sigue ocultando injusticias y cuya intención es seguir tapando los horrores que ella misma ha causado y causa, a la vez que deja claro que, en la mayoría de las ocasiones, los hijos repiten los mismos pecados que los padres o que éstos, los hijos, son atormentados por esos pecados del pasado.

<sup>237</sup> Utilizo la palabra “violación” en relación al acto que iba a cometer Frits con María, ya que, aunque se puede apreciar mediante el relato de la acción que Maria sentía la misma atracción y deseo que Frits – recordemos que “laughing, she enclosed him in her arms (...). His body relaxed in her embrace, and then it was he who embraced, and it was her body that relaxed” (Debrot, 2008: 41)–, es un acto sexual al que no van los dos bajo las mismas condiciones ya que Maria se encuentra privada de entendimiento al ser la única que no es consciente de la relación real que hay entre ambos –Frits tiene la sospecha en su mente–. De hecho, en el momento en el que, gracias a Wancho, Maria es conocedora de la realidad, la actitud de ésta ante Frits cambia.

A mi parecer, dos son, al menos, las lecturas que se pueden hacer acerca del hecho de que Frits, aún intuyendo que pudiese ser su hermana, decidiera seguir con su plan de unirse sexualmente a Maria. Por un lado, siempre tenemos la tendencia a negar lo evidente cuando la verdad no va acorde con lo que hemos pensado llevar a cabo; es decir, bien son bien conocidas nuestras ansias por ocultar siempre aquello que se interpone ante nuestras metas, aún sabiendo que, en un futuro, nos podría perjudicar; el caso es conseguir ya lo que ansiamos sin que nada nos impida disfrutar de ello –en este caso, su felicidad junto a Maria–. Por otra parte, y siguiendo las líneas de la reflexión precedente, la segunda lectura sobre este asunto, como analiza van Neck-Yoder, presenta a Frits dispuesto llevar a cabo ese tabú, ese incesto, reclamando como absoluta y únicamente suya la herencia de su padre y afianzando así su recién estrenado papel de señor colonial (van Neck-Yoder, 1998: 441); de esta manera, la figura de Maria como hermana y, por tanto, heredera junto a Frits del legado de su padre, no sería una amenaza ya que el secreto seguiría quedando oculto.

El pasado, los pecados de un pasado colonial reflejados también en los pecados de su padre, atormenta a Frits; el pasado siempre regresa para atormentarnos. Los fantasmas –remordimientos tal vez– del colonialismo, también visitan a la "élite" blanca cual fantasmas del pasado de la literatura gótica, los cuales visitaban a los descendientes de aquéllos que les causaron sufrimiento para así vengarse de ese pasado, de lo sufrido, y hacerles víctimas también a ellos. Frits no para de mostrar al lector continuamente su pasado y la confrontación que ahora tiene con este mismo.

Maria es la única capaz de romper con, y enfrentarse a, ese secreto y, por tanto, a la supremacía de la cultura patriarcal colonial. Ella misma es la que descubre la realidad habiéndose, hábilmente, ocultado tras la puerta para ver quién o qué era lo que les había imposibilitado continuar con su acto sexual. De esta manera, la puerta principal de la casa, tras la cual se esconde Maria para escuchar la conversación entre Wancho y Frits, también actúa como espacio fronterizo, pues era la barrera que, en principio, seguiría

protegiendo y manteniendo oculto el secreto. Maria, escuchando detrás de esa puerta, rompe esta última barrera; la frontera entre la vida real y la vida-engaño. Con el hecho de que, al escuchar tras la puerta, Maria es una receptora más del secreto, van Neck-Yoder plantea la intención de Debrot de romper con el ritual masculino de la historia de la transferencia del poder colonial de padres a hijos; marcando así también que “[t]he detonating silence of the eavesdropping Maria revises the story into one of the transfer of knowledge from the silenced mother to the self-illuminated daughter, a transfer that unalterably changes the colonial tale of legitimacy into a subversive, explosive, narrative of perfidy” (van Neck-Yoder, 1998: 442).

Al descubrir María cuál es el secreto –un secreto protegido por su abuelo– que había en su vida, en cierta manera ve la luz. Esto hace que, realmente, ella misma es su salvadora –y no Wancho– ya que gracias a su curiosidad el secreto le es revelado. Una vez conocido el secreto, los dos, Maria y Frits, son iguales, están al mismo nivel, lejos ya de los impuestos niveles sociales del colonialismo donde un individuo se posiciona por encima de otro solamente por su condición de cuna. Ahora ese acontecimiento los hace iguales independientemente del resto de los factores. Son hermana y hermano.

En el momento de regresar a la casa, a la habitación junto a Maria, Frits medita durante un corto espacio de tiempo cómo proceder después de la (in)oportuna revelación: “Een zware weg terug naar het huis, waar hij een zuster had gevonden, maar een minnares verloren. Hij was zo moe dat hij slechts een kort ogenblik naar uitvluchten zocht tegenover Maria, om het dadelijk weer op te geven. Kome wat komen moge!” (Debrot, 1955: 78).<sup>238</sup> Frits está dispuesto a que las cosas con Maria sigan el curso que tengan que seguir. Al entrar en la habitación Frits no se encuentra en la oscuridad con que fue recibido momentos atrás; al contrario, Maria, esa mujer silenciosa que a lo largo del relato sólo habla en cuatro ocasiones, le espera ahora en su habitación con la luz

---

<sup>238</sup> “It was a hard road back to the house where he had found a sister but lost a lover. He was so tired that he sought for only a moment for evasions before Maria but soon gave it up. Come what may come! (Debrot, 2008: 43)

encendida –una habitación donde los dos pueden verse, mirarse a los ojos, aunque ninguno de los dos es capaz de dirigir la mirada al otro–. Con sus actos –o más bien con sus no actos–, María le deja ver que ella también es conocedora del secreto que los une: “Hij evenwel haar deur ontsloot en licht vond in haar kamer, begreep hij dadelijk dat de angstkreet van Wantsjo ook tot hier was doorgedrongen. Zig lag halfovereind op het bed, met de ogen wijdopen naar den grond gericht” (Debrot, 1955: 78).<sup>239</sup>

La luz actúa como un espacio límite o fronterizo ya que ahora, con el significado que dicha claridad encierra, separa a Frits y a María. La anterior oscuridad simbolizaba un secreto no revelado que les permitía estar juntos; la luz es la frontera, la barrera.

Frits entonces se sienta a su lado y también se queda mirando al suelo, aguardando, sin saber muy bien qué hacer ni qué decir. Al final, igual que hacía con su madre, la rodea con su brazo y presiona su cara contra la de María, pero sin obtener el mismo gesto de manera recíproca como con su madre. De la misma manera, comienza a mecerla y a tararear, y María rompe a llorar.

El hecho de que Frits realice los mismos gestos de ternura y complicidad que estaba acostumbrado a hacer con su madre desde que era niño, inmediatamente nos remite al mito de Edipo. De esta forma, María representaría a la madre de Frits y la manera de introducirse furtivamente en el cuarto de ésta a oscuras recuerda también los momentos en que Frits se introducía rápidamente en la cama de su madre nada más que su padre se iba de caza o a la plantación. De esta forma, se podría decir que Frits sufría en su pasado el conocido como complejo de la castración del varón, es decir, del miedo a la pérdida del falo –representación, en este caso del poder, de la superioridad y la posibilidad de reunificación con la madre– a manos de su padre.

---

<sup>239</sup> “He unlocked her door, and found the room lighted, he knew immediately that Wancho’s cry of fear had penetrated here as well. She laid half sitting on the bed with her eyes aimed to the ground, wide open” (Debrot, 2008: 43).

El hecho incluso de que Frits no regresara a su hogar ni siquiera en el momento en que su madre muere y sólo regresa tras la muerte del padre –además, según dicen varios personajes en la novela, de forma inmediata, ya que no se le esperaba tan pronto– hace pensar que ese rechazo que sentía por su progenitor por interponerse entre el deseo hacia su madre y él mismo ya ha desaparecido tras la muerte de esta figura paterna. Ahora ya es momento de regresar a ese hogar en el que, desde pequeño, había dado rienda a su deseo por la madre. En el mito de Edipo, el deseo sexual inalcanzable e irrealizable hacia la madre, sólo se puede alcanzar, obviamente, deshaciéndose del padre; en este caso, Frits ya lo ha conseguido tras la muerte natural de éste. Sin embargo, aunque la madre esté ya muerta, se puede apreciar el deseo que sentía por ella mediante la imagen –casi como si fuera el reflejo de un espejo– en el consuelo que éste le muestra a Maria una vez que salen a la luz los pecados del pasado del padre, figura que, de nuevo en el presente, llega para atormentarlo y frustrar el deseo materno que en el pasado también le imposibilitaba. El padre –aunque ya muerto– de nuevo priva a su hijo de la posibilidad de alcanzar su objeto de deseo sexual.

Maria, en cierto modo, representa también a la madre, y Frits siempre se ha sentido reconfortado por su instinto maternal, que se traducía en su continua protección ante las repetidas humillaciones que en su infancia y adolescencia le infligían su prima y su compañero de juegos. Maria en ese pasado ejercía de figura maternal y protectora para Frits.

Por tanto, esas ansias de Frits por regresar a la isla caribeña tras la muerte de su padre para, por fin, reencontrarse con Maria, su hermana la negra –su figura maternal del pasado, representación de su madre– y culminar su fusión sexual así con ésta se ven frustradas. El notario le ofrece a su llegada alojarse en su casa o incluso en un hotel para descansar, al menos durante una noche, antes de visitar la plantación y la casa

familiar y hacerse cargo de todos los bienes –materiales y humanos– que recién acaba de heredar. Sin embargo, Frits declina la invitación por esas ansias de reencuentro con su Maria –su figura maternal–, por ese deseo de convertirla ya en suya, de poseerla en cuerpo y alma –algo que no pudo hacer con su madre–. Si antaño la casa familiar era el locus del poder patriarcal, ahora será él el dueño de ese espacio simbólico y, por tanto –en su fantasía– el lugar donde proyectar la plenitud de un Yo imaginario y pre-edípico. Pero de una vez más, Frits está equivocado; esa casa familiar volverá a ser sinónimo de represión y de angustia. En palabras de Andrew Smith:

The home, or the *heimlich*, is for Freud the place where Oedipal desires and anxieties are generated, so that the home is not, because of the sexualised family tensions which inhere in the Oedipus complex such a place after all. Indeed, the home is considered in this way is the place which generates repression and becomes uncanny because it involves incestuous sexual feelings that evoke fear, dread, and horror (Smith: 13).

De nuevo, el poder de su padre sobre Frits y sobre la casa y las personas que habitan en ella regresa para atormentar a su hijo e imponer para siempre su espíritu represor.

Con un final tan repentino y áspero en su novela, Debrot prepara, como dice van Neck-Yoder –y con la que estoy completamente de acuerdo–, el escenario para un nuevo capítulo, un episodio que relatara y mostrase los acontecimientos desde la posición de Maria (van Neck-Yoder, 1998: 442); un episodio, una historia, una voz como la que Jean Rhys le dio en su novela *Wide Sargasso Sea* a la conocida como la loca del ático en la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre*.

## 9

### *Jardín*

*Dulce María Loynaz, 1951*

“Hembras: el mundo os debe el amor y la prostitución del amor;  
la maternidad y la prostitución de la maternidad.  
Bastante os debe el mundo, hembra, animal blando,  
Bárbara sin jardín, Eva sin Paraíso...”  
Dulce María Loynaz



Dulce María Loynaz<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> [http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2013/DulceMara3.jpg](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/DulceMara3.jpg) (Página visitada el 28 de octubre de 2015).

*Jardín*, publicada por primera vez en Madrid en 1951, es la única novela de la escritora cubana Dulce María Loynaz.

La autora, cuyo verdadero nombre era María de las Mercedes, nació en La Habana (Cuba) el 10 de diciembre de 1902. Fue la primera hija del general del Ejército Libertado cubano, Enrique Loynaz del Castillo, y de María de las Mercedes Muñoz Sañudo, mujer interesada por el piano, el canto, la pintura, muy ligada al mundo de las artes, cualidad que heredaron sus hijos, todos ellos importantes poetas. En 1919 se publican en el periódico cubano *La Nación* los primeros poemas de Dulce María Loynaz “Invierno” y “Vesperal”. En ese mismo año, escribe sus “Diez sonetos a Cristo”, los cuales publica en la revista de la Asociación Femenina de Camagüey publica estos sonetos con el título de *El poema de Cristo*. Entre 1920 y 1928 se produce un incremento en su producción literaria y escribe *Versos*. Estudió Derecho y en 1927 recibe el título de Doctora en Derecho Civil por la Universidad de La Habana, carrera que ejerce hasta 1961. En 1928 comienza a escribir la novela *Jardín*, cuya escritura le lleva 7 años y que no verá la luz como obra publicada hasta 1951. En 1929 después de una visita a Luxor y a la tumba del faraón Tut-Ank-Amen escribe su poema “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen”, publicado años más tarde, en 1938, por la revista *Grafos*. En 1936 Juan Ramón Jiménez incluye poemas de Dulce María Loynaz en su antología *La poesía cubana en 1936*. En 1938 se publica en La Habana la primera edición de su libro *Versos (1920-1928)*. En 1947 se publica su poemario *Juegos de Agua*. Al año siguiente se publica el poema en prosa “Las cuatro estaciones de Martín Loynaz”. En 1953 se publica el libro *Poemas sin nombre*. 1954 es el año en el que publica las series de artículos *Crónicas de Ayer* y *Entre dos primaveras*. En 1955 se edita en Madrid *Obra Lírica*, que reúne sus libros de poesía publicados hasta esta fecha. En 1958 se publican su libro *Un verano en Tenerife*, relato sobre su estancia en las islas, y el largo poema “Últimos días de una casa”. En 1985, se editan sus *Poesías escogidas*.. En 1991 se publican su libro *Poemas náufragos* y su poemario *La novia de Lázaro*. En 1993 se publican *Últimos días de una casa* y *Confesiones de Dulce María Loynaz, Canto a la*

*mujer y Finas redes*. En 1994 ediciones Loynaz publica su última obra, *Fe de vida*. El 27 de abril de 1997, Dulce María Loynaz fallece.

Dulce María Loynaz recibió numerosos premios y galardones internacionales, entre los cuales destacan la Cruz de Alfonso X el Sabio (1947), el Premio Cervantes (1987) y la Orden de Isabel la Católica (1993). También perteneció a varias asociaciones literarias como la Real Academia de la Lengua Española y la Academia Cubana de la Lengua.

En *Jardín* Loynaz nos muestra la vida de Bárbara, una joven que vive encerrada en una casa antigua, cuyo jardín le supone una amenaza, la aprisiona, y el mar, de lejos, representa la única visión que tiene del exterior. Bárbara vive sola –ya que no se puede decir que la vieja criada, Laura, le haga compañía– y aislada de toda relación con el mundo exterior. Pasa los días caminando por el jardín o mirando por la ventana. Un día, durante sus paseos por el jardín, Bárbara descubre un pabellón que hasta entonces no ha visto. Dentro de este pabellón encuentra unas cartas de amor escritas tiempo atrás a una antepasada suya, su bisabuela, con la que comparte el nombre. El remitente de las mismas es un joven de cuyo nombre sólo se sabe que comienza por la letra “A”. Bárbara hace suyas esas cartas y a través de ellas encuentra el amor. Una tarde, un marinero llega a la playa y encuentra a Bárbara. Comparten varios días felices hasta que el marinero tiene que emprender de nuevo el viaje y le pide a Bárbara que se marche con él. Bárbara acepta y encuentra un mundo distinto al que ella conocía, a su jardín. Allí convive con otras personas, tiene dos hijos, visita países lejanos y “es” feliz hasta que estalla la primera Guerra Mundial. A partir de ese momento Bárbara siente el deseo de regresar a su isla, a su jardín. Al cruzar Bárbara la entrada del jardín, los muros de la casa empiezan a caer y es sepultada bajo las piedras.

En esta novela la figura principal es la mujer; pero no solamente la figura de Bárbara, sino la figura de la mujer en general, todas las mujeres del mundo. *Jardín* es,

como bien dice Susana Montero, un homenaje a la mujer. Bárbara representa a esa mujer universal con todas sus características, en todas sus facetas, como una paleta de dibujo llena de toda la gama de colores existentes; en la figura de Bárbara se representa “lo eterno femenino (...) encarna diferentes rasgos de la psicología femenina (...) puede ser temerosa y audaz, frágil y fuerte, pudorosa y coqueta, inerme y vital, luz y sombra al mismo tiempo, pero será siempre manantial inextinguible de amor al ser humano” (Montero: 59). En una entrevista, la propia Dulce María Loynaz hizo referencia al personaje de Bárbara como representación de todas las mujeres:

Durante todos estos años se me ha preguntado si por fin Bárbara moría en la novela. Y he contestado sinceramente, no lo sé, aunque me parece que ella está condenada a vivir por los siglos de los siglos, tal vez sea porque en ella se funden todas las mujeres del mundo, las que están vivas y las que están muertas y las que no han nacido todavía (Martínez Malo: 56).

Curiosa es la elección de Loynaz de llamar a su personaje principal –representación de toda mujer– Bárbara. Este nombre significa “mujer que es extranjera”. También designa a una persona que es afectuosa a la vez que desconcertante, secreta, misteriosa e inaccesible. El nombre de Bárbara también representa el encarcelamiento, ya que en la tradición cristiana –de la que Loynaz hace uso en su novela– Santa Bárbara fue una mujer encarcelada por su padre en una torre con el fin de separarla de los cristianos y proteger así su cultura pagana.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Durante las ausencias de su progenitor, Bárbara seguía cultivándose en la nueva religión que empezaba a profesar –el cristianismo–. Cuando su padre la obligó a casarse con un hombre de su elección, Bárbara se negó explicando que tenía el derecho de elegir a su compañero en la vida y que ella ya había elegido –su fe cristiana–. Ante esto su padre la decapitó. Se suele, pues, representar a esta figura religiosa como una joven mujer sujetando la espada con la que fue decapitada, con una torre representando aquélla en la que estuvo encerrada, con una hoja de palma representando su martirio, y también con el rayo –símbolo del rayo que cayó después de su decapitación–.

Esta santa fue elegida por la santería cubana como la representación de Changó –o Shangó–, deidad –u “orisha”– masculina del fuego y de la pasión. Se dice que Changó representa la alegría de la vida y las ansias por vivir, y se estima que es el único “orisha” que no ha muerto. Santa Bárbara y Changó comparten atributos, ya que este último también es representado con una espada con la que administra justicia, al igual

*Jardín* es, como bien dice Catherine Davies, “a ghost story, a tale of horror and suspense in which a young woman, enclosed in an ancient house surrounded by a menacing garden, finally meets her death” (Davies: 69). Puede que la autora tuviera presente las principales características de toda novela gótica –escenarios y personajes sombríos, el tema del encarcelamiento, la otredad, la muerte– o puede que Dulce María Loynaz no fuera consciente de estar escribiendo un texto que pudiera calificarse como gótico.

Dulce María Loynaz, a través de una narración lenta, divide la vida de Bárbara en tres momentos: su infancia y su adolescencia –ambas fases de su vida mostradas a través de las fotos y los recuerdos que éstas traen consigo–; la llegada del amor y fuga de la vida conocida hasta el momento, de su jardín –etapa que experimenta tanto a través de las cartas descubiertas en el pabellón como con la llegada inesperada del marinero–; y el regreso definitivo a su isla, al jardín.

Elizabeth Christine Russ señala que las tres etapas en la vida de Bárbara coinciden con tres precisos períodos de la historia de Cuba (Russ: 75). Así, Russ indica que Bárbara nace a comienzos de la década de 1880, en medio de una etapa de gran actividad independentista en la isla, y antes de la abolición de la esclavitud en 1886; “she is born just after the end of the Ten Years War (1868-1878), an ultimately unsuccessful struggle for national Independence, and before the abolition of slavery, decreed in 1886” El período en el que Bárbara vive en su casa y en su jardín se prolonga alrededor de veinte años, situando, pues, la segunda etapa –la huída– hacia los últimos años del siglo XIX o comienzos del nuevo siglo, cuando Cuba luchaba por su independencia contra España y Estados Unidos intervenía en dicha lucha; “she flees at a moment when her nation’s history teetered between optimism inspired by patriotic

---

que sus colores blanco y rojo coinciden con los colores del vestido y túnica de la santa. Changó también es la deidad del tambor, relación que se asemeja a la de Santa Bárbara con el trueno –además, a Changó se le ofrendan las denominadas “piedras de rayo”, denominadas así porque, se dice, que ha sido alcanzadas por uno–. (Véase Fernández Olmos y Paravisini-Gebert: 34-36, 42-43)

struggle that united Cubans across race and class; and the pessimism that emerged when the United States occupied the island”. Bárbara vive en Europa alrededor de veinte años y poco después del final de la Primera Guerra Mundial, regresa a su hogar. Así, el retorno de Bárbara y su inminente muerte coinciden con la inestabilidad económica y política del Cuba; “at a time of disillusionment and outright despair, when the Cuban nation faced economic instability, rampant political corruption, and dictatorial rule” (Russ: 75).

En todas estas fases de la vida de Bárbara, los diferentes espacios narrativos adquieren gran importancia en el desarrollo de la trama. Aunque el jardín es el espacio principal de la trama –ganando peso desde el momento en el que la autora lo escoge como título de la obra–, Loynaz no desarrolla la vida de Bárbara en un único espacio, sino en múltiples escenarios como son la casa, el pabellón, el mar, el mundo exterior, y el ya mencionado jardín.

De esta manera, la casa familiar, una casa antigua con aire de misterio que ha sido habitada por varias generaciones de la familia, es un espacio privado que representa, en lugar de protección, aislamiento y encierro.<sup>242</sup> Esta casa está llena de amenazas, empezando por su ornamentada decoración. Ya desde las primeras páginas encontramos a la protagonista en un espacio típicamente femenino, su alcoba. En esa alcoba, rodeada por susurros inapreciables, Bárbara se siente amenazada por “un friso que representa combates de monstruos, guerreros acometidos por dragones y vuelos de grandes aves negras” (Loynaz: 17). Ya desde niña esas figuras provocan en Bárbara “[un] terror que se le quedará para siempre en sus pupilas” (Loynaz: 23). Tanto si son imaginaciones de la niña o no –la fantasía, lo fantástico está dentro de lo gótico–, una noche “[el] dragón

---

<sup>242</sup> El tema del encierro o encarcelamiento será tratado más adelante ya que no es sólo la casa familiar el espacio donde se da dicho aislamiento.

de la izquierda (...) saltó sobre su cama y la mordió en el pecho” (Loynaz: 24), lo que le provoca un dolor intenso y una mancha morada.<sup>243</sup>

En este espacio de la casa, al igual que ocurre con el pabellón y con el jardín, el presente se mezcla con el pasado, ya que este último está presente a través de las fotos familiares, y de los momentos pretéritos narrados en las cartas encontradas en el pabellón. De la misma manera, tanto la casa como el pabellón y el jardín no muestran los mismos rasgos en el presente que en el pasado. Así, en cuanto a la casa, se aprecia que la casa abandonada, descuidada y solitaria en la época de Bárbara contrasta con la imagen de la misma casa llena de vida social –fiestas y encuentros intelectuales– en la época de la bisabuela. Este contraste viene dado, como bien indica Elizabeth Christine Russ, por la época histórica –y sus consecuencias económicas– en la que Loynaz sitúa a cada Bárbara. Así, la bisabuela Bárbara “comes of age in a time when the Cuban elite was made wealthy by a booming plantation economy: between 1778 and 1846 the number of Cuban sugar mills more than tripled”, y la Bárbara del presente en la novela “grows up in a period when the same elite suffered severe economic decline” (Russ: 76).

A diferencia de la casa, el pabellón carece de decoración. La descripción que Bárbara aporta de este lugar es que tiene techos altos con vigas chamuscadas, paredes ennegrecidas llenas de papeles amarillos –hojas desgastadas de un periódico de la década de 1840–, dos arcones de madera y diversos objetos en el suelo o colgados de las paredes:

Sillas de montar, de extrañas formas, pendían amarradas a las vigas del techo o a enormes clavos, de que estaban acribilladas las paredes. Confundidas en un rincón, yacían armas anticuadas, pistolas finamente fundidas en acero y plata, espadas que no se habían enmohecido, con

---

<sup>243</sup> Al leer este fragmento de la novela pensé en un personaje literario con pequeñas dosis de realidad y mis sospechas se confirmaron más tarde al leer en el libro de Catherine Davies que “the etymological root of Dracula is dragon (...). When the young Barbara is seriously ill (...) she imagines the dragons from the frieze swooping down to take her” (Davies: 76).

empuñaduras de oro pálido, estoques damasquinados, dagas (...) todas ricas en relieves y calados, como de un tiempo que hasta la muerte se adornaba (...), un latiguillo de caña de Indias, en cuyo puño, tallado en una sola piedra de color, alcanzaba a ver una *B* de turquesas incrustadas, (...) cientos y cientos de mazorcas de maíz con la paja ya negra, y negros y secos los duros granos (Loynaz: 80-81).

Como ya se ha explicado anteriormente, en el espacio del pabellón –espacio cerrado, clausurado y asfixiante– está presente el espacio del pasado, y es a través de los objetos que allí se encuentran –además de en las cartas que Bárbara descubre– cómo el pasado queda patente; no sólo el momento pasado de la bisabuela, sino de la isla, su historia. Así, todos los objetos arriba citados

quietly symbolize Cuba's ethnic and economic origins. The guns and swords hearken to the Spanish Conquest, the whip evokes sugar cane fields and slave labor, and the corn, recalls not only the indigenous peoples who first grew the crop on the island, but also the people of African descent who gave it an important place in the religious rituals of Santería. Moreover, the whip, whose handle is incusted with turquoise stones that form a "B", once again links Bárbara to her great-aunt and, by extension, to Cuba's plantation past (Russ: 78-79).

La vieja niñera Laura también representa ese pasado colonial; ella es recuerdo e imagen del pasado esclavista del país. Incluso Bárbara parece identificarla como parte de la casa –parte así, de nuevo, de la historia colonial–:

Cuando llegaba ya a la casa, en seco se detuvo, como si hubiera tropezado contra una muralla invisible... Allí, en el umbral de la puerta, estaba Laura, la vieja criada, la fabulosa criada... Allí estaba, de pie en la escalinata, tan rígida y tan negra que, a no ser por el ligero temblor de su rosario de semillas de aguaribay, se la hubiera confundido con uno de los

figurones de tallada cantería que, enmohecidos por la humedad, sujetaban angustiosamente los arquivados del portón (Loynaz: 91).

Las cartas que Bárbara descubre en el pabellón provocan desasosiego y angustia tanto en la bisabuela –receptora originaria de dichas cartas– como en Bárbara y en la persona que se sumerge en la novela. Estas cartas, escritas por “A...”, el enamorado de la bisabuela, son cada vez más obsesivas, más celosas, más amenazantes, fiel reflejo del estado anímico y psicológico del remitente. A través de estas cartas la figura del enamorado está presente en la trama de una manera casi sobrenatural, como un fantasma acechante y amenazador tanto en el pasado como en el presente.

El jardín que Dulce María Loynaz nos presenta participa de las características de un locus gótico, siendo así un espacio opresor. La atmósfera, llena de peligros, envuelve a la protagonista, y las plantas y animales que en él habitan la rodean y semejan seguirla con miradas acechadoras: “las ramas le golpeaban el rostro y la agarraban, rígidas, a la tierra; algunas lagartijas rezagadas la miraban suspensas en las hojas, entreabriendo sus gargantas llameantes” (Loynaz: 78). De nuevo tenemos un espacio amenazador, acechante y asfixiante. Un jardín romántico, asimétrico, que con el paso del tiempo se ha transformado en un espacio vasto, sombrío y oscuro, lleno de insectos y lagartijas, y de plantas trepadoras y hojas hirientes, punzantes y malintencionadas; un jardín, en definitiva, sumido en el caos del tiempo.

El jardín y su naturaleza son presentados como un espacio sombrío, como el “jardín de las tinieblas [que] no viene, no, sobre la tierra; vuelve a ella agigantado y vengativo” (Loynaz: 65); inhóspito, desolador, asfixiante incluso hasta el final, donde “[e]l paisaje le trascendía [a Bárbara] a una infinita marchitez (...) olor a humedad, a agua estancada, a descomposición de residuos orgánicos, a romper de gérmenes en la tierra revuelta” (Loynaz: 310). El ambiente fantasmal que rodea a Bárbara hace que ella misma adquiera, de una forma u otra, sus mismas características, su misma presencia; así, al

marinero le produce una “sensación de irrealidad, de cosa fantasmagórica” (Loynaz: 239). El jardín de la casa de Bárbara representa lo opresivo, lo agobiante, lo angustioso y lo lúgubre. Bárbara siente miedo por este jardín que la aprisiona, como si estuviera en un laberinto del que no puede salir, lleno de recuerdos tristes y misteriosos: la última vez que Bárbara vio la figura de su madre loca, la trágica historia de amor que se relata en las cartas, su infancia, una infancia marcada por una enfermedad que estuvo muy cerca de llevársela lejos del jardín, y la figura de unos tíos a los que consideraba un obstáculo para conseguir su libertad.

Como se puede apreciar, el jardín también desempeña la función del espacio simbólico del laberinto. Así, es un espacio enigmático y complejo donde Bárbara se encuentra perdida y en constante búsqueda. El jardín, como Álvarez hacía referencia acerca del laberinto, mantiene una relación estrecha con el yo más interno e íntimo, en este caso, de Bárbara.

Ante las descripciones que Loynaz hace del jardín de Bárbara, se tiene la sensación de estar ante un jardín salvaje, natural, alejado de cualquier adulteración por parte del hombre. Sin embargo, a través de las cartas que la bisabuela recibió en su momento y que ahora Bárbara lee, se aprecia que el espacio del jardín ha sido transformado – acotado– por el enamorado a su antojo y de acuerdo con sus necesidades:

[E]sta mañana, cuando pasé por tu casa (...) encontré muchos hombres con blusas azules manchadas de yeso, que estaban levantando las tapias de tu jardín.

¡Huerto cerrado va a ser ahora (...)!

Sentí una alegría infantil (...) apoderándome, con estas manos de colegial que tú dices, de la cuchara y del balde, manejándolo todo muy diestramente y colocando por mi cuenta los ladrillos, altos, ¡más altos cada vez!...

¡Qué blanca me pareció la cal, y qué pura! (...) Y qué decir del cemento humilde y obscuro, pero fuerte como para contener la avalancha de la vida en los umbrales de tu casa!...

Cuando pasen los años y otros enamorados se paseen junto a esas tapias de tu jardín, que yo he querido más altas (...), no sabrán que de cada grano de arena que sujeta la piedra brota el ansia ardiente y sofocada con que yo quise sujetarte, que cada juntura honda del ladrillo rezume la apasionada obstinación que yo puse en tu vida, el desvelado afán de todos mis días de guardarte, de guardarte... (Loynaz: 147-148).

De esta forma, el jardín y los muros que lo rodean se convierten en símbolo de la obsesión del enamorado hasta convertirse aliados del mismo. Así, “A...” escribe en una de sus cartas: “Me había asustado la perspectiva de marchar entre el cortejo de tus invitados y me fui quedando atrás, rezagado en la sombra cómplice de tu jardín, que es mi amigo” (Loynaz: 152). Estos muros encarcelan, atrapan, a las dos Bárbaras en vida, las aprisionan como si de un enterramiento prematuro se tratase. Los muros desempeñan entonces la función de espacio fronterizo que establece Álvarez como frontera entre el jardín, y lo que éste representa, y el exterior; muros que con la llegada del marinero parecen desaparecer para Bárbara.

Frente a este jardín se contraponen el mar. Para Bárbara el mar representa la felicidad, el anhelo por una vida diferente, el anhelo por un amor, la esperanza; “el mar era bueno. Prometía siempre un camino (...) no le había fallado nunca” (Loynaz: 57). Como espacio simbólico, este mar trae para Bárbara la idea de libertad. Por medio de éste, el marinero llega a la isla y Bárbara tiene contacto con el mundo exterior, con la sociedad. El mar es una amenaza para el jardín ya que a través de él el marinero aleja a Bárbara de su casa, del jardín, y también de las cartas y del fantasma de “A...”. Esa amenaza que ve la naturaleza viene por medio del mar, “sólo el mar se resistía sereno, y junto al festón de espumas de la orilla, la creciente selva tenía que detenerse con una

rabia de raíces retorcidas y de tierra desmoronada en agua” (Loynaz: 57-58). Bárbara anhela salir al mundo exterior y ve en el mar la representación de su libertad: “el mar no le había fallado nunca; siempre tuvo lo que esperó de él: libertad para sus ojos” (Loynaz: 58). Bárbara sabe que a través de él llegará la esperanza, llegará su “príncipe azul”; por lo tanto, el mar representa esa esperanza. Una vez que se encuentra en el barco para irse con el marinero, Bárbara contempla el mar y se siente en ese momento una mujer nueva, sin ataduras y libre de sentir y de pensar; pero el jardín la observa detenidamente bajo la luz de la luna, y, como señala Garrandés, frente a todos estos sentimientos de Bárbara parece como si dijera “vete, vete a la Ciudad, que ya regresarás a mí, tu única lealtad imperecedera” (Garrandés: 46); no obstante, poco antes de marcharse, Bárbara siente una extraña conmoción, hecho muy recurrente en este tipo de narrativas bien por medio de presentimientos como por medio de sueños; siente una sensación de lo que le puede suceder si abandona el jardín; un presentimiento de su destino final:

Sin saber por qué la invadía un insólito sentimiento de pena por sí misma, por ella, tan próxima a la felicidad...

No era aquél, sin embargo, un sentimiento desconocido; pero la sorprendía, sí, en aquella hora precisa.

Recordaba haber tenido ya esa misma sensación de pena, de infinita piedad y extraña dulzura por la criatura que ella era. Se le hacía el suyo un puro y doloroso sentimiento difícil de explicar y de rehuir... (Loynaz: 237).

Su falta no es el haberse dejado seducir por el marinero, sino el abandono del lugar al que pertenece por la ciudad, símbolo en este caso del hombre, de la “civilización”, de lo moderno. Ese sentimiento de culpa por todo lo que está aconteciendo lo experimenta también el marinero:

Su marcha se hizo más lenta. Miró en derredor y se encontró de pronto tan turbado, que las piernas comenzaron a doblársele. Se detuvo; parecíale ahora que arrastraba a Bárbara como si súbitamente se hubiera vuelto de plomo, y le acometió un deseo pueril, incoherente, ingenuo casi, de abandonarla sobre las rocas (Loynaz: 238).

Ambos quieren huir del castigo de la naturaleza, ya que ésta no está de acuerdo con la marcha de Bárbara de su lado; sin embargo, el castigo sólo lo recibirá Bárbara, pues el marinero no está cometiendo ningún raptó, sino que es consentimiento y deseo de Bárbara abandonar el lugar: “no había sido difícil llevarse a Bárbara. Casi era ella la que había venido a él. No le observó en ningún momento la más furtiva sombra de vacilación o de duda (...); a eso y a todo estuvo siempre dispuesta” (Loynaz: 243). La amenaza que el jardín surte en ellos es tal que están bajo un estado de intimidación-encanto hasta el final, hasta que la línea del horizonte ya no permite ver la casa, o lo que es más importante, el jardín; para ellos comienza un nuevo día, y una nueva “vida” para Bárbara; y en ese momento es cuando comienzan a hablar, después de un largo período en silencio. Bárbara cree que de esta forma está adquiriendo una libertad por mucho tiempo deseada.<sup>244</sup>

Es irónico pensar que esa libertad se la vaya a dar la ciudad –nuevo espacio de residencia de Bárbara–, representante de un mundo que se ha caracterizado por una sociedad patriarcal y tiránica hacia las mujeres, y por la institución del matrimonio que no da una libertad plena a la mujer. Lo más destacable de este nuevo emplazamiento, a ojos de Bárbara, es el ritmo del tiempo, un tiempo que se esfuma rápidamente. La ciudad es el lugar donde todo ocurre sin cesar, sin descanso: “La prisa de las gentes fue lo primero que la sorprendió; una prisa tiránica, inexplicable, contagiosa. Parecía la enfermedad del siglo” (Loynaz: 272).

---

<sup>244</sup> Este mar es un espacio fronterizo entre la vida en soledad –representada por el jardín– y la vida en sociedad. El mar lleva a Bárbara hasta una nueva vida en la ciudad, una vida muy alejada y diferente a la vida en el jardín. Una vida en un nuevo país, en un nuevo continente, en una nueva sociedad.

La ciudad, o este nuevo mundo, también es un espacio clasista, social, regido no sólo por la política y la economía sino, también, por la raza: “Más de una desilusión produjo en el grupo de personas de imaginación algo exaltada, que se habían dejado sorprender por las contradictorias cuanto fantásticas versiones que al principio circularon acerca de su origen” (Loynaz: 270).

Una vez en este nuevo mundo de Bárbara –el mundo de la “civilización”, el mundo regido por el materialismo–, la esencia y el cuerpo de ésta son corrompidos; pasan a ser espacios conquistados por el hombre: “vestida como las demás mujeres, ella sería como las demás mujeres. Vestida a la moda, adornada con joyas vulgares y costosas, poco a poco iría perdiendo su expresión singular” (Loynaz: 248). Y no sólo con cambiarla de atuendo se conforma el marinero, ya que:

[H]izo cortar sus largas trenzas de color río, de igual manera que ya había hecho cortar la cola de sus vestidos. (...) No satisfecho con esto, la llevó al mismo gabinete de los peluqueros (...) y con adorno de cabellos postizos y sin cuidarse mucho del silencioso y oscuro terror que le licuaba más los ojos, hizo que colocaran la femenina cabeza entre los tentáculos escalofriantes de una monstruosa araña de metal. Y el pelo de Bárbara, lacio como la lluvia cae de noche, se encaracoló de súbito y tornóse áspero y chirriante bajo el peine (Loynaz: 271).

Como se indicó anteriormente, los espacios privados en la novela –la casa, el pabellón y el jardín–, al igual que el espacio público de la ciudad, del nuevo mundo, son espacios opresores ya que provocan en la protagonista –e incluso en el lector– sensaciones de angustia, desasosiego e infelicidad. En *Jardín*, Loynaz da cabida a dos tipos de encarcelamiento: el encarcelamiento literal y el encarcelamiento simbólico.

En cuanto al encarcelamiento literal, Bárbara se encuentra atrapada en medio del jardín, tanto por su naturaleza como por la verja que lo rodea. Ya en el primer párrafo de

la novela tenemos presente esta idea del encarcelamiento cuando la protagonista es presentada pegada a unos barrotes de hierro, mirando al exterior a través de ellos. Cuando, años más tarde, Bárbara y el marinero regresan a la isla, éste mira hacia la casa, “aquella construcción blanca y simétrica con algo de cárcel o manicomio” (Loynaz: 244). ¿Por qué este aprisionamiento? En este momento es necesario plantear la idea de que el encarcelamiento que padece Bárbara es más una protección que un castigo: “¿qué bueno ha tenido que ser para la Niña el estar siempre aislada, protegida de esta maldad por la segura reja de la cama, más fuerte que el mundo, más fuerte que el Mal y que el Bien!” (Loynaz: 62). ¿Protección de qué? El encarcelamiento es uno de los medios más usados a la hora de aniquilar al Otro. Sin embargo, aquí el jardín no quiere aniquilar a Bárbara –ya que no es su Otro, sino que es parte de la naturaleza misma y por eso ha de protegerla– y desea, pues, que se quede con él, que no sucumba ante el mundo creado por el hombre –para la naturaleza; en este caso, el Otro– ya que, en él, Bárbara sufrirá la destrucción de su propia persona.

La bisabuela de Bárbara también padece de un encarcelamiento literal. Cabe recordar aquí el hecho de que el enamorado de la bisabuela ayuda a construir los muros que delimitan el jardín, unos muros, a su petición, muy altos, gracias a los cuales él puede controlar mejor al objeto de su obsesión.

En cuanto al encarcelamiento simbólico, en el mundo del marinero, como ya se ha indicado, Bárbara cree encontrar la libertad que no tenía en su jardín. Sin embargo, el marinero –el Yo en su mundo, “[y]a en su reino y dentro de sus fronteras se sentía otra vez dueño de sí mismo, dueño de la mujer, dueño del mar” (Loynaz: 241)– transforma a Bárbara –para él el Otro, la mujer– en lo que él quiere que sea, actuando así como un nuevo Pígalión, modelando a la mujer según su antojo: “Compraría a Bárbara ricos vestidos diseñados por las modistas más refinadas, por los artistas en boga; haría de ella una mujer elegante, una compañera agradable” (Loynaz: 248). El deseo que el marinero

tiene de cambiar a Bárbara es el deseo de transformar a la mujer en una muñeca, en una posesión, como ya se ha visto anteriormente.

De esta forma, Bárbara se convierte en un objeto en manos del hombre, un objeto que depende del marinero y “el hecho de que ella dependiera de él (...) le satisfacía como un afianzamiento de su dominio” (Loynaz: 248). En la ciudad, el marinero transforma completamente a Bárbara y se siente amo y señor de ella. Le gusta que ésta dependa de él económicamente, le hace sentirse más fuerte y poderoso. De esta forma, reduce a Bárbara a la mínima expresión, despojándola de su cuerpo, de su alma, de su propio ser; “quería que ella le perteneciera de un modo absoluto y, ya que ella misma se había puesto en sus brazos, se consideraba con todo derecho a conformarla a su gusto” (Loynaz: 248). Al abandonar el jardín, Bárbara cae sin darse cuenta en una sociedad patriarcal y “como al principio de conocerlo, se volvió a calificar a sí misma de salvaje, de tosca, de criatura indigna de inteligencia, de la cultura y refinamiento del hombre que tenía al lado” (Loynaz: 275). Como ya se ha comentado anteriormente, es sarcástico el hecho de que Bárbara “consiga” su ansiada libertad a través de la institución del matrimonio y una sociedad patriarcal. La libertad, entonces, no es plena, o en realidad no existe tal libertad.

Tanto “A...” como el marinero tienen miedo de la independencia de sus Bárbaras – de la mujer–, de su autodeterminación, de su propia identidad independiente y alejada de toda figura masculina. El hombre, en definitiva, encarna uno de los principales miedos de la sociedad –plasmado en la literatura gótica desde el primer momento–;<sup>245</sup> el miedo a que se traspasen las fronteras establecidas socialmente.

La cultura donde se adentra Bárbara es aquélla regida por el capitalismo patriarcal. En la figura del marinero se aprecia la manifestación de dicho orden, ya que él no sólo

---

<sup>245</sup> Como Eugenia DeLamotte establece, “Gothic terror has its primary source in an anxiety about boundaries and Gothic romance offers a symbolic language congenial to expression of psychological, epistemological, religious, and social anxieties that resolve themselves most fundamentally into a concern about the boundaries of the self” (DeLamotte: 13-14).

explota y manipula a Bárbara a su gusto, sino también comercia con materias exóticas provenientes de los recursos naturales de otros lugares y culturas diferentes a la suya; “under capitalist patriarchy, both women and nature function as exploited resources, without which the wealth of ruling-class men cannot be created” (Warren: 26). No tarda mucho Bárbara en darse cuenta de lo que está experimentando y entiende que es igual que el resto de las mujeres, todas iguales, como cortadas siguiendo el mismo patrón, “todas eran ella misma repetida, deshecha ya sin nombre y sin destino” (Loynaz: 259). La única forma que Bárbara tiene para escapar de la amenaza del hombre, de ese encarcelamiento de su persona, es volver al jardín; donde puede que no disfrute de una libertad espacial, pero sí tiene una libertad tanto física como psíquica.

La bisabuela, de nuevo al igual que Bárbara, también sufre un encarcelamiento simbólico debido a esa obsesión que “A...” siente por querer poseer a “su” Bárbara. A través de las cartas se ve cómo “A...” pretende ejercer un poder sobre ésta con el fin de robarle su identidad y conseguir su propósito: que “su” Bárbara siga su voluntad y así ser él su dueño y señor. Loynaz dota así a este personaje, al igual que al marinero, de algunas de las características del arquetipo masculino que ya fueron mencionadas en la primera parte del presente trabajo. Es egoísta, ya que quiere que Bárbara –la bisabuela– sea sólo para él:

A veces pienso que el mar te busca –¡como tantas cosas!–, que viene a por ti por un camino de algas y madréporas... ¿será necesario que te guarde también del mar? ¡Que tu jardín crezca oscuro, que se cierre apretado sobre ti y sobre tu casa! Que él te guarde del mar traidor (Loynaz: 181).

Como ya se comentó con anterioridad, este amante establece una relación con el jardín, ya que los dos están vigilando continuamente los pasos de su Bárbara. “A...” también es egocéntrico y posesivo, ya que le dice a la Bárbara de su época:

[N]o puedes disponer de tu cuerpo ni de tu alma; guárdate de hacerlo nunca, ni siquiera para probarte a ti misma que eres fuerte..., pues hay cosas a las que es malo desafiar. Eres mía, Bárbara, aunque ahora todo te parezca imposible, un sueño, una alucinación. Lo eras aún antes de que te me dieras tú misma, y cuando me diste tus besos y tus abrazos no me dabas nada que yo no hubiera hecho mío ya con la superioridad de mi deseo (...).

Y yo dejé que te creyeras generosa porque me sabía el más fuerte de los dos; más aún que la vida (Loynaz: 184).

La existencia aislada que Bárbara vive del resto de la humanidad es compartida por espíritus o figuras del pasado, familiares muertos –por la presencia de la muerte en general– que pululan por el ambiente de la casa y del jardín. Se puede considerar la muerte como un personaje más de la novela ya que persigue o acompaña a la figura de Bárbara al deambular ésta por el jardín, fatigada, consumida, sin emoción y con una imagen de moribunda. También los amantes del pasado, la bisabuela y el desconocido “A...”, se hallan envueltos en el manto de la muerte a través de las peculiaridades obsesivas y mortíferas de esta relación –“si la muerte pudiera sujetarte más que la vida, yo moriría en este momento para que mi muerte pesara en tu vida como una losa de tumba y ya no te pudieras mover más (...). ¡Y te quedaras conmigo para siempre!” (Loynaz: 150)– y a través de la enfermedad del enamorado –“estoy muy enfermo; hoy sí creo que voy a morir” (Loynaz: 165)–.

El jardín mismo es la representación de la muerte, “es el jardín que, sin saberlo, riegas con tu sangre” (Loynaz: 64). Para Bárbara “[en su jardín] se sentía la inquietud de ser vivo en aquel paraje que era como el reino de la Muerte” (Loynaz: 238). También el pabellón donde Bárbara encuentra las cartas evoca la idea de la muerte ya que desprende un olor a tumba.

A través de las fotos de la infancia y de los recuerdos que éstas le provocan a Bárbara sabemos que la protagonista se debatía entre la vida y la muerte. Loynaz propone la imaginación y los sueños como medios a través de los cuales Bárbara puede volver a la realidad o perderse en el reino de la muerte:

(Volvía el sueño vagamente)

...

(No acababa de venir el sueño)

...

¿Es que el sueño no vendría nunca? (Loynaz: 35-36)

La pregunta “¿se morirá la niña?” se repite en diversas ocasiones. Esta pregunta hace que la mórbida sensación de angustia y muerte que ya provocaban el ambiente y los escenarios se acentúe más. Estaba tan presente para ella la muerte que hasta piensa y medita en cómo será la suya propia:

¿Cómo sería ella muerta?... Había, a pesar de todo, algo obscuramente dulce en imaginarlo...

La pondrían en un lecho de azucenas, como al hermanito. No; como al hermanito, no... Y tampoco quería azucenas. Quería yerba, yerba nada más; yerba fina recién cortada en el parque (Loynaz: 35).

En las fotos de la infancia de Bárbara tiene gran importancia la figura de los tíos – ya fallecidos–. Son ellos los que cuidan de Bárbara cuando su madre muere, pero Bárbara los ve como un impedimento para su felicidad, “[los] tíos del retrato son el obstáculo, lo que le quita [a Bárbara] el sol: ‘muros de cemento’” (Chaer: 468). Al mirar las fotos de su enfermedad y al recordar las insistencias continuas de los tíos, las medicinas, y los pensamientos de que la niña se iba a morir, Bárbara piensa “¿qué tienen que ver ellos con su vida o con su muerte? Los muertos son ellos. ¿Por qué no se vuelven a sus tumbas?” (Loynaz: 34).

Varios miembros de la familia de Bárbara tuvieron una muerte prematura: su bisabuela, su hermano y su madre.

Con respecto a la muerte de la bisabuela, Bárbara conoce dos versiones: algunos aseguran que fue envenenada con zumo de adelfas, y otros dicen que la misma bisabuela se había suicidado clavándose el alfiler del sombrero en el corazón. Esta muerte está rodeada de un enigma que oculta una presencia maligna disfrazada de amor, como más tarde descubre Bárbara al leer las cartas encontradas en el viejo pabellón. Sin embargo, el amor que “A...” siente por la antepasada de Bárbara es como el jardín, asfixiante, amenazador y destructivo.

Anteriormente ya mencioné la idea del vampirismo y aquí ha de aparecer de nuevo. Bárbara, tras leer algunas de las cartas, califica al pretendiente de su abuela como “el perfecto ladrón de almas (...); es el exquisito, el cruel, el refinado acaparador de las fuerzas vivas, de los acopios nobles de la inteligencia y del espíritu; es el extraño violador del alma virgen, inocente, alucinada” (Loynaz: 161), dejando entrever que le arrebató a su bisabuela toda su fuerza, su vitalidad, como un vampiro hace con sus víctimas. Así, Bárbara piensa en “cómo debió de haberla dominado, absorbido, con esa sed, con esa hambre insaciable, que no tiene el pudor de disimular” (Loynaz: 161). “A...” fue una amenaza para la antepasada de Bárbara y ahora lo es también para la misma Bárbara ya que, a través de la lectura de las cartas, ésta se identifica con su bisabuela y, al mismo tiempo, trae a “A...” de nuevo a la vida. A raíz del descubrimiento de las cartas “[“A...”] gradually acquires a presence, a power, which is somehow identified with the garden, the moonlight. He is a revenant, a malign spirit, a shadow that haunts her room at night, a danger to which she is attracted and of which she is afraid of” (Davies: 72).

Tal y como dice Catherine Davies, el vampirismo está asociado tanto con Bárbara como con el jardín. Así, Loynaz utiliza una imagen terrorífica para reivindicar y

defender la naturaleza de las manos del hombre, ya que “ingenuos nosotros, que nos creíamos arriba de la tierra, cuando es ella la que se empina desde hace miles de años sobre nosotros. Ingenuos los que creímos vivir por arrancarle el fruto duro, cuando tenemos que morir para que nos chupe ella la sangre” (Loynaz: 140). Aquí, Loynaz reflexiona sobre la dualidad del simbolismo encerrado en la figura de la naturaleza –que es a la vez diosa madre creadora y divinidad oscura destructora–. Recordemos también que esta figura es necesariamente femenina al estar asociada a la fecundidad; en este sentido, Davies afirma que “the vampire dwells within, in the form of the mother” (Davies: 77):

La tierra es la madre terrible, la madre natural, la insaciable devoradora de sus propios hijos.

La tierra es la madre prolífica, fecunda, incansable, la madre perennemente horizontal recibiendo la simiente de la vida que son los muertos, pariendo los renuevos de la muerte que son los vivos (Loynaz: 140-141).

En cuanto a Bárbara, la figura del diablo también está asociada a ella. Cuando ella descubre el pabellón, Laura, la vieja criada con la que Bárbara comparte su hogar, le dice que tiene el diablo en el cuerpo desde siempre: “Tienes el diablo en el cuerpo; lo tuviste siempre... desde hace cien años” (Loynaz: 93). Esto puede ser por la similitud de Bárbara con su antepasada, por las ganas de conocer lo que trascendía tras los muros de la casa, pues ambas ansían escapar de algo o de alguien; o también podría ser por las continuas enfermedades que padece desde pequeña. Sin embargo, es imposible no relacionar esta dura afirmación y la idea del diablo con el mito de Lilith Su origen se supone anclado en los albores de la humanidad y ya su figura aparece en el Génesis, en donde se menciona dos veces la creación de la mujer. En un primer momento se dice que esa mujer –la primera; supuestamente Lilith para muchos estudiosos de la “Cábala”– fue creada por Dios para ser la esposa de Adán. En el Génesis se dice:

Dijo Dios: “Hagamos al hombre a imagen nuestra, según nuestra semejanza, y *dominen* en los peces del mar, en las aves del cielo, en los ganados y en todas las alimañas, y en toda sierpe que serpea sobre la tierra”.

Y creó Dios el hombre a imagen suya: a imagen de Dios le creó; macho y hembra *los* creó (Génesis 1 – 26 y 27, mi énfasis).

Sin embargo, según los cabalistas, se consideró que el alma de esa primera mujer no era buena ya que desafiaba esa sociedad patriarcal al no querer mantener relaciones sexuales con Adán si ella tenía que colocarse debajo. Lilith consideraba humillante dicha posición, ya que significaba sumisión hacia el hombre y quería colocarse también ella encima, posición del poder. Si les habían creado a los dos a la vez y a imagen y semejanza de Dios, los dos serían iguales, y no tendría que ser inferior que Adán. Lilith hizo frente a esta imposición y se cuenta que abandonó a Adán para encontrarse con los seguidores del diablo. Dios creó entonces a Eva:

Dijo luego Yahvé Dios: “no es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada” (...) De la costilla que Yahvé Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: ‘*esta vez sí* que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. *Ésta* será llamada varona porque del varón ha sido tomada’ (Génesis 2- 2. 18 – 22, mi énfasis).

Así es como nació Eva, la que sería fiel esposa de Adán y supuesto modelo para el resto de las mujeres,<sup>246</sup> y el destino de Lilith es muy distinto según la fuente

---

<sup>246</sup> Como mencioné con anterioridad haciendo uso de la entrevista que Aldo Martínez Malo le hizo a Loynaz, Bárbara representa a todas las mujeres, “las que están muertas y las que no han nacido todavía.” Por lo tanto, Loynaz hace de Bárbara la representación de Eva: “No en vano su pecado ha sido el mismo, el primero: la curiosidad” (Martínez Malo: 56).

¿Será, pues, el misterioso “A...” representación de Adán, el hombre opresor y dominador?

consultada.<sup>247</sup> Si bien los textos no se ponen de acuerdo sobre su destino concreto, sí que coinciden en la simbología del mismo, ya que la historia de Lilith sugiere que en un patriarcado “female speech and female ‘presumption’ –that is, angry revolt against male domination– are inextricably linked and inevitably daemonic. (...) Lilith represents the price women have been told must pay for attempting to define themselves” (Gilbert and Gubar: 35). Lilith es un excelente ejemplo para representar la idea de la mujer libre, independiente, igual al hombre y que no se somete a este último, ya que ambos son seres humanos creados de la misma forma. En *Jardín*, la representación de Lilith podría ser la bisabuela –por la descripción a la que llegamos a través de las cartas de “A...”– y, a través de sus genes, también Bárbara; de ahí que Laura le diga que tiene el diablo metido en el cuerpo desde hace cien años. De esta forma, siendo Bárbara la figura representativa de toda mujer, Loynaz quiso decir que cada mujer lleva dentro una Lilith, unas ansias de ser ella misma sin ninguna figura masculina que le diga lo que debe hacer o decir. Al igual que ocurrió con Lilith, Bárbara se encuentra con un hombre que intenta atarla, pero ese lazo no es tan fuerte como para mantener sumisa a la mujer y, así, ella se separa de él y regresa a su origen, a su jardín, a la naturaleza, donde la mujer vive en armonía. De la misma forma que Lilith escogió su libertad –aunque ésta fuera en una caverna– antes que la vida en un supuesto paraíso que le imponía renunciar a su propio deseo, Bárbara prefiere su libertad lejos de una “civilización” que trata a la mujer y a la naturaleza como objetos; aunque esto suponga volver a su taciturno, cerrado e impenetrable jardín.

La muerte también está presente en todos los demás miembros de la familia. Loynaz nos muestra un núcleo familiar completamente deshecho. La familia afectiva, cuya figura exponente es la madre, queda anulada con la muerte de ésta y Bárbara cree que “la madre no era más que la figura de un sueño que empezaba a borrarse” (Loynaz:

---

<sup>247</sup> Entre ellas, una versión dice que regresó bajo la forma de ciento una enfermedades para castigar a la gente con la muerte de sus hijos; otra diferente afirma que cuando Caín fue desterrado se encontró con Lilith, creando nuevos demonios; una tercera versión, por ejemplo, dice que se alejó a una caverna donde convivió con Satán.

26). Bárbara apenas puede recordar a su madre “¿Y la madre? Muerta estará lo mismo, detrás de aquella puerta claveteada. Muerta ella y muertos todos” (Loynaz: 26). Esta madre más que ausente empieza a tornarse en la imaginación de Bárbara en un fantasma del pasado o, incluso, en alguien irreal que pudiera darse el caso de no haber existido nunca: “de todos los fantasmas que poblaron aquella infancia tan falseada, ninguno más vano que esta madre irreal, espejismo de madre, sombra desdibujada, fuga blanca, personaje escapado de alguno de sus libros de cuentos” (Loynaz: 29). Esta ausencia de la madre le hace a Bárbara no estar “segura de ella; nunca la nombró, ni quiso saber.” Para ella ya sólo era “una blancura en su vida: la blancura de su vestido flotando en aquella tarde emocionada y triste; nada más que aquella blancura de la tela, tan ligera que aún pudo ser realmente y solamente un miasma del estanque evaporándose en el aire” (Loynaz: 29).

A partir de la narración que Loynaz hace en este pasaje acerca de la madre, se intuye que ésta puede haberse suicidado tras la muerte de su hijo pequeño al no haber sido capaz de superarla ni de reponerse para poder atender a su otra hija:

La Niña recordaba los silencios cada vez más prolongados y el largo velar de la figura enflaquecida junto a la pequeña cama vacía. Ella hubiera querido llenar de algo aquella cama. Aquella cama tan pequeña que, sin embargo, no se podía llenar con nada...

Recordaba aquel borrarse lento de la figura en vigilia y luego, aquella mañana (...) en que la vio desaparecer por una puertecita de madera acariciando un caballo de cartón, mientras ella se quedaba para siempre sin caricias (Loynaz: 27).

Una ausencia, ésta, entendida como un sacrificio normal ante la muerte del pequeño hermano: “Era el sacrificio natural de la vida a la muerte. En todas las creencias, los vivos se sacrifican a los muertos (...). Era el sacrificio de la vida, don vulgar, a la

muerte, envío misterioso, cosa solemne, castigo acaso, ira oscura de aplacar” (Loynaz: 27).

La muerte prematura del hermano pequeño acontece cuando éste sólo tiene tres años. Esta muerte provoca en Bárbara una “dolorosa alegría” (Loynaz: 20). Con la ausencia del hermano, Bárbara experimenta el fin del derecho masculino a la herencia, lo que hace a Bárbara sentirse poderosa, ya que la propiedad ha de ser transmitida a la mujer: “había sido necesario que él muriera, que él dejara la casa sumida en un silencioso cataclismo, para que ella pudiera alcanzar un poco de su omnipotencia, uno sólo, el más leve de sus derechos” (Loynaz: 20).

Teniendo en cuenta todo lo analizado en este sentido, concluyo que se debe considerar a la muerte como otro personaje más de la novela. La muerte en *Jardín* es antropomórfica y el lector tiene la sensación de estar acompañado por ésta prácticamente desde que comienza la lectura hasta el final de la misma.

Dulce María Loynaz utiliza la estrategia de mostrar a la mujer como el Otro –la amenaza– para posteriormente darle la vuelta y presentar al Yo como la naturaleza, la mujer y la isla, y al Otro como el hombre, la civilización y el mar ya que, aunque éste último forme parte de la naturaleza, a través del mar llega el hombre a nuevos territorios con el motivo de dominar otras civilizaciones, y en la novela también es el medio por el que el hombre toma contacto con Bárbara y se la lleva. Esto es una forma de colonizarla puesto que, ante los ojos del marinero y de su sociedad, Bárbara pasa de ser una mujer blanca pero salvaje –por pertenecer a una isla desconocida para ellos– a ser, según los criterios del hombre, una mujer civilizada.

En esta novela, la identificación del Yo y del Otro es diferente si tenemos en cuenta desde dónde observamos esa relación. Así, en la isla el papel del Yo lo representan el jardín y la persona de Bárbara –también la Bárbara del pasado, la bisabuela–. Este Yo se siente amenazado por lo que no es él, es decir, por la civilización,

por el hombre –que desempeña entonces el papel del Otro–. El jardín se comporta así para proteger su larga e histórica relación con las mujeres, ya que con la llegada del hombre se ve amenazado y no quiere que esa relación primitiva con la mujer sea destruida; la quiere para sí mismo. Sabe que la llegada del hombre a su dominio tendrá como consecuencia su destrucción tanto física –el paisaje– como personal –ya que la llegada del hombre blanco a nuevos territorios supuso una gran aniquilación en las poblaciones indígenas–. El jardín, la naturaleza, defiende su territorio, su ambiente y su gente; el jardín representa el colapso, el hundimiento de la civilización. El jardín y los muros de la casa representan “la invasión del reino vegetal aliado con la piedra muerta, que triunfa de nuestra hermosa animalidad, de nuestro privilegio anímico, de nuestra inteligencia y nuestra voluntad y nuestra emoción de hombres vivos” (Loynaz: 63).

Una vez fuera de la isla, del jardín, los papeles del Yo y del Otro se intercambian. El marinero –representante del hombre occidental y de la civilización moderna e industrial– deja de ser el Otro y asume el papel del Yo, sintiéndose amo y señor de todo y, por tanto, también de Bárbara –entramos en su institución del patriarcado–. Bárbara pasa a ser una muñeca, un objeto –en vez de una persona, un ser humano–, como la colonización de la mente que explicaba Homi Bhabha. En el marinero se encuentra también reflejada la nueva realidad científica de la época, pues en cada uno de sus viajes por nuevos territorios se lleva consigo elementos y animales de la región con el fin de experimentar con ellos. De esta manera, el hombre ha convertido el mundo en algo material, en el elemento donde él puede sentirse realizado. Este mundo material está bajo la soberanía del dinero; como bien aprecia Bárbara, el mundo es redondo, como la forma de su rey: la moneda, el dinero que todo lo compra. Este dinero compra hasta la naturaleza, convirtiéndola así en un objeto material más; al entrar Bárbara en el “mundo”, el marinero le ofrece rosas, hecho que podría no ser muy significativo, pero Bárbara se percata de que no son rosas normales lo que le ofrece, como las que ella admiraba en su jardín, sino que “lo vio a él, inclinado con gracia, ofreciéndole un ramo de *rosas compradas*” (Loynaz: 257, mi énfasis). Estas rosas han sido arrancadas de su

entorno, un entorno natural que las alimentaba y nutría dándoles vida, haciendo así que se marchiten más rápidamente. Al ser flores compradas se las entrega en un ramo típico comercial, con su papel de celofán y con su lazo. Este mundo urbano está vistiendo, disfrazando, a la naturaleza de la misma forma que el marino viste y disfraza a Bárbara con los típicos vestidos de su mundo –haciendo así que sea idéntica a las demás mujeres, convirtiéndola también en una muñeca, en un objeto– con el único fin de satisfacer sus propios deseos. De la misma forma, Bárbara también observa que el hombre, la “civilización”, por medio de sus avances científicos, ha descubierto cómo vencer a algo tan natural como es la marcación del día y de la noche. Ahora ya no son la luna y el sol los que marcan las horas de claridad u oscuridad, sino unos pequeños artilugios de cristal que se accionan a través de un botón: las bombillas; el invento por parte del hombre de la luz eléctrica. Así, el hombre puede dilatar el día dentro de la noche según le plazca. Otro hecho que Bárbara observa en cuanto a ese poder que el hombre se cree con derecho a ejercer sobre la naturaleza es la destrucción de ésta con el fin de poder levantar edificios, hacer túneles –entre otras muchas cosas– sin mostrar, siquiera, respeto por ésta:

De pronto un hombre salía del círculo: quería cambiar la faz de la tierra, de la propia tierra que lo sostenía. Llamaba a otros hombres, les cargaba a la espalda piedra tras piedra, desencajaba lajas de las torrenteras, las arrastraba con sus maquinarias, las levantaba por el aire mordidas por sus grúas y las echaba una sobre otra, injertando montañas en la tierra, rompiendo la montaña verdadera, o agujereándola para ensartarle un tren veloz...

Había hombres que desviaban el curso de los ríos, que hacían trabajar el río en sus turbinas; y otros que lo cargaban en brazos como a infante dormido y lo echaban del otro lado, en el lecho recién mudado y fresco.

Ellos cegaban el lago bello e inútil y, avaros de tierras, probaban fabricarla, rellenar la depresión de agua con piedras, con escombros, con fatigas de hombres. . . Y de todo aquel amasijo blando iba surgiendo una

gelatina traslúcida, una capa débil y semisólida que era la tierra ya, la tierra recién nacida, caliente aún en la mano del hombre.

Y pronto se echaban otras casas sobre esta tierra (Loynaz: 263).

Bárbara experimenta que en la ciudad le arrebatan lo que se supone máspreciado para una mujer: los hijos. La rapidez con que pasa el tiempo –que Bárbara experimenta en la ciudad– hace que se le niegue el papel de cuidadora, de criadora de sus hijos; pues éstos crecen tan rápido que Bárbara no experimenta ese placer de la mujer en su papel de madre. Bárbara siente que la desposeen de lo natural y único de la mujer; la ciuda –el hombre– niega y rechaza esta función de la mujer de la misma forma que rechaza a la naturaleza por su papel de criadora. En el momento en el que Bárbara se da cuenta de que su situación al lado del marinero no es la que ella había imaginado, quiere encontrar su propio sentido de Yo y decide regresar a su jardín, a la madre naturaleza; regresar a ese espacio doméstico, al cual ella considerará un refugio donde esconderse de la amenaza del patriarcado. Al regresar, Bárbara observa que el jardín ha avanzado hasta el mar, símbolo de la batalla que la naturaleza tiene que luchar contra el hombre para así defenderse de sus ataques, ya que

[este jardín] viene sobre el mundo [y un día] derrumbará, con el mortal abrazo de sus ramas, las casas de los hombres, con chimeneas, con banderas, con luces, con mentiras...

Y será entonces el triunfo antiguo de la selva sobre la faz del mundo; el triunfo de la selva primitiva, que recobra su tierra y la recobra con creces, abonada por el sudor y la sangre de los hombres que edificaron inútilmente sobre ella y sobre ella lucharon y amaron y pasaron... (Loynaz: 65).

Es el deseado triunfo de la naturaleza sobre la ciudad, sobre la mano acechadora del hombre. Pero para lograr esto la naturaleza se convierte en una naturaleza amenazante. “¿De qué huyes entonces, si estás huyendo de ti mismo, si el jardín eres

tú?” (Loynaz: 65). Al destruir la naturaleza nos destruimos a nosotros mismos. Al escapar de ella, escapamos de nosotros mismos; entonces, ¿sentimos miedo de nosotros mismos?

*Jardín* es una novela redonda, cíclica, reiterativa: comienza y termina en el mismo lugar, con la misma imagen, con el mismo sentimiento; pero no sólo eso, sino que finaliza donde se inicia otra historia idéntica. La novela comienza con Bárbara, como ya comenté antes, con su cara pegada a unos barrotes de hierro y observando a través de ellos el exterior, un exterior repetitivo y monótono con “automóviles pintados de verde y amarillo, hombres afeitados y mujeres sonrientes, pasaban muy cerca, en un claro desfile cortado a iguales tramos” (Loynaz: 14). Transcurre la acción a lo largo de la novela y Bárbara, la mujer, sale de su entorno para explorar ese exterior que observaba tras los barrotes de la verja de su jardín, pero al final nos encontramos a Bárbara de nuevo en el sitio de partida, observando las mismas cosas que al principio:

Automóviles pintados de verde y amarillo,<sup>248</sup> hombres que trascienden a navajas de afeitar y mujeres que curvan hacia el cielo una tras otra sus sonrisas, pasan en hileras interminables junto al entrecruzamiento de las vigas de hierro que se van levantando frente al mar.

(...)

---

<sup>248</sup> Resulta curioso que los colores elegidos por Loynaz sean el verde y el amarillo dada su simbología.

Según la página web [www.cometamagico.com.ar/colores-significado.htm](http://www.cometamagico.com.ar/colores-significado.htm) y la página <http://significadodeloscolores.info/signifiado-del-color> (páginas visitadas el 23 de octubre de 2015), positivamente, el color verde significa esperanza, fecundidad, crecimiento, deseo de la vida eterna, exuberancia, resistencia, juventud. En cuanto a lo negativo, este color significa celos, enfermedad, inexperiencia, ingenuidad, falta de madurez, lo venenoso, la envidia y el aburrimiento. El color verde también representa a la burguesía ya que siempre se ha dicho que es el color del dinero. Del mismo modo, este color también se ha visto relacionado con los monstruos, lo malvado, lo repulsivo. No hay que olvidar que se dice del color verde que es un color sedante e hipnótico.

Por otra parte, el color amarillo positivamente significa felicidad, alegría, optimismo, también juventud, belleza y sensibilidad. En cuanto a sus significados negativos, el amarillo connota celos, envidia, rencor, egoísmo, traición, infidelidad, inseguridad y locura.

De ambos colores juntos –el color verde amarillento– se dice que se asocia con la enfermedad, la discordia, la cobardía, y, de nuevo, la envidia.

Es evidente que *Jardín* refleja todos estos significados asociados a ambos colores.

Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre..., pega su cara pálida a los barrotes de hierro... (Loynaz: 315-316).

En esta segunda referencia al mundo exterior, Bárbara ya ha experimentado cómo el hombre –la civilización– se apodera de todo, ya que éste arribó a su jardín, a su propio “yo”. Loynaz nos vuelve a presentar a la mujer atrapada, en ausencia de su libertad. En palabras de Loynaz con respecto al final de la novela, “Bárbara vuelve a quedarse (...) aprisionada por los barrotes de hierro. Pero, en realidad, ¿estuvo alguna vez libre? Desde luego, es una forma terrible de eternidad” (Martínez Malo: 55). He aquí el mito vampírico: la existencia eterna se convierte en la propia condena.

De la misma forma que nos encontramos con esta idea repetida al comienzo y al final de la novela, también nos tropezamos con la repetición de la figura de la luna. Una luna que también es objeto de la ansiada posesión del hombre, de la civilización, por todo lo natural. Ya desde el comienzo de la novela se aprecia cómo la luna, figura representativa de todo lo natural, se siente amenazada:

Y así, de pronto, la luna empezó a temblar con un temblor cada vez más apresurado, más violento cada vez, y las sombras de las cosas giraban al revés y al derecho, y Bárbara se detuvo y miró a lo alto. La luna se desprendía; desgarraba las nubes y se precipitaba sobre la tierra dando volteretas por el espacio.

Pasó un minuto y pasó un siglo. La luna, en el alero del mirador, rebotó con un sonido de cristales y fue a caer despedazada en el jardín a los pies de Bárbara (Loynaz: 14).

Bárbara recoge delicadamente esa luna –representante de lo natural– y cuidadosamente la deposita dentro de la tierra del jardín, devolviéndola así a su origen natural y protegiéndola al mismo tiempo de las amenazas del hombre “civilizado”. Se puede considerar que Bárbara también se está protegiendo a ella misma, pues ya desde

la Antigüedad se relaciona a la mujer –por su ciclo menstrual– con las distintas fases de la luna. Esta forma de cuidar y proteger la luna –la naturaleza– por parte de Bárbara –representación como ya se ha dicho de la mujer– dista mucho de cómo el hombre actúa frente a lo natural. De nuevo, al final de la novela, nos encontramos con esta luna. El hombre ha llegado al jardín y a la playa tomando así posesión de todo ello, “crece el estruendo de la civilización a lo largo de la playa sobrecogida” (Loynaz: 315); y un obrero encuentra la luna entre la “despedazada tierra”. Sin embargo, él no aprecia que sea la luna, sino que bajo su mirada influida por lo científico, lo industrial, por el mundo moderno, observa un “disco de hojalata recortado en la más perfecta circunferencia” (Loynaz: 315). El hombre piensa que lavándola y desinfectándola la podría utilizar a modo de plato, pero “la arroja luego con un gesto desdeñoso” (Loynaz: 316).

Se puede pensar que el final de *Jardín* es un final ambiguo. ¿Muere realmente Bárbara? Cuando Bárbara entra al jardín, hay un temblor de tierra, Bárbara lleva sus manos al vientre y los muros de la casa se le caen encima. Bárbara así se envuelve en la naturaleza y retorna a la tierra que sustenta nuestra existencia. Al ser una mujer, en ella nace y muere todo; Bárbara venía del jardín, del útero de la naturaleza, y a él regresa, al igual que los hijos vienen del útero de la madre; y, al morir, todos volvemos a la Naturaleza, a la Madre Tierra.

¿Es realmente la muerte de Bárbara un castigo por haber sido curiosa? ¿O es una advertencia a las mujeres de que debemos proteger a la Naturaleza, a nosotras mismas, de la mano del hombre, de la civilización, y no abandonar nuestra esencia? Cuando se trata de proteger a sus hijas –a sí misma–, la Naturaleza puede ser el peor enemigo que un ser pueda encontrar.



## “Chronique d’un faux-amour”

*Jacques Stephen Alexis, 1960*

“Je taperai cette cuiller au long des années si nécessaire, jusqu’à ce qu’elle devienne un frêle tesson de métal, pour éviter de choir dans les gouffres béants, ces gueules bees du sommeil. L’endormissement ramène la mémoire.

Je préfère oublier tout.”

Jacques Stephen Alexis



Jacques Stephen Alexis<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> <http://www.bozar.be/image/7346/og/belgo-haitian-literary-cafe-in-honour-of-the-memory-of-jacques-stephen-alexis.jpg>  
(Página visitada el 3 de noviembre de 2015)

Jacques Stephen Alexis (1922-1961) fue un narrador, ensayista, médico y activista político haitiano. Su obra tuvo una importancia decisiva en el desarrollo de las literaturas caribeñas contemporáneas, especialmente de aquellas de tradición francófona y creole. A pesar de su corta vida, dejó una gran producción literaria que anticipa, junto a la obra del cubano Alejo Carpentier, la presencia de lo real maravilloso en la literatura hispanoamericana.

Jacques Stephen Alexis nació en Gonaïves (Haiti). Debido a las obligaciones diplomáticas de su padre, pasó los primeros años de su infancia en París. A los ocho años de edad, regresó a Haití. A los dieciséis años de edad, se afilió al Partido Comunista haitiano. Estudió Medicina en la Universidad de Haití. En 1942 fundó la publicación *La Ruche*, a través de la cual se opuso al régimen autoritario del gobierno e influyó de forma decisiva en la Revolución de 1946. Decepcionado por el nuevo presidente, Alexis se alejó de la actividad política. Tras conseguir el título de doctor en Medicina retornó a París, donde se dedicó al ejercicio de su profesión. En París mantuvo contacto con autores que, procedentes de diferentes lugares del mundo, comenzaban a dar forma a la “literatura de la Negritud”. A mediados de los años cincuenta, tras el éxito alcanzado por su primera novela, *Compère général soleil*, decidió regresar a Haití para reanudar allí su compromiso político con las causas de los más desfavorecidos.

En 1956, en el “Premier Congrès des Écrivains et Artistes Noirs” celebrado en París, dio a conocer el ensayo crítico "Prolégomènes à un Manifeste du Réalisme Merveilleux des Haïtiens", análisis de una concepción global del quehacer creativo, entendido como método de interpretación capaz de generar una transformación artística no sólo de los hechos y los sucesos que conforman la obra, sino también de la propia realidad en la que se enmarca ésta. El realismo mágico es un planteamiento de una nueva concepción de la creación literaria como procedimiento de transformación de la realidad.

Publicó novelas como *Les arbres musiciens* (1957) y *L'espace d'uncillement* (1959), y una colección de narraciones breves, *Romancero aux étoiles* (1960). También produjo ensayos, la mayoría de los cuales permanecieron inéditos hasta después de su muerte. Entre los ensayos que publicó en vida se encuentran: "Papa Fleuve" (1954), "La Culture haïtienne" (1956), "Du Réalisme merveilleux chez les Haïtiens" (1956) y "Débatautour des conditions d'un roman national chez les peuples noirs: Où va le roman?" (1957).

En 1957 se opuso al nuevo presidente François Duvalier –conocido por el apelativo de “Papa Doc”–. Ante la creciente amenaza de los sicarios de Duvalier, en 1961 aceptó una invitación del gobierno chino y se trasladó a China, donde trabajó en el objetivo de fomentar la unión de las naciones comunistas. En abril de ese mismo año decidió regresar a Haití para organizar la resistencia clandestina al gobierno de Duvalier. Visitó primero Cuba y, desde allí, se dirigió en barco a Haití. No se volvió a saber nada más de él. En junio la prensa francesa denunció su desaparición. La versión más conocida sobre este hecho dice que el escritor, al desembarcar en Haití, fue apresado por la policía de Duvalier –los Tonton Macoutes– quienes, tras torturarlo, lo asesinaron.

“Chronique d’un faux-amour” –el cuarto y el más extenso relato de los nueve que Alexis escribió en su *Romancero aux étoiles*– es una historia de amor trufada de tradiciones haitianas y elementos “fantásticos”. En su conocido ensayo sobre el realismo maravilloso de los haitianos, Alexis defiende que la incorporación de estos elementos que podrían considerarse “mágicos” o “maravillosos” es en realidad un ejercicio de realismo social en la literatura de su país, en la medida en que él los considera “forms of expression proper to its own people” (Alexis, 1956: 198). Así, los nueve relatos, basados en la cultura y tradición popular, son narrados por Vieux Vent Caraïbe y por su sobrino. Cada relato está precedido por un diálogo entre los narradores que los encamina hacia la temática del mismo. Después de cada uno de los relatos, los narradores mantienen otro

diálogo acerca de lo acontecido en él. Mediante esta técnica literaria, Alexis realza la importancia de mantener viva la tradición oral en la transmisión de narraciones y relatos.

En el caso de esta crónica específica, el diálogo entre tío y sobrino está encaminado a legitimar la inclusión en el mismo de la figura del zombi mediante la paranomasia: el sobrino afirma que ni suele contar ni creer en estas historias de zombis que, afirma “n’ont jamais résisté à une analyse sérieuse” (Alexis, 1960: 99). No obstante, y según este narrador, la verosimilitud de este relato viene dada por el hecho de haberle llegado en forma de documento escrito y, sobre todo, por el hecho de que la narradora de la historia sea una mujer perteneciente a las élites sociales haitianas, cuya religión ha sido tradicionalmente la católica. En efecto, y como afirma Marie-Agnès Sourieau, la alianza de las clases altas mulatas con la iglesia católica marca por sí misma la posición social.<sup>250</sup> De este modo, “Chronique d’un faux-amour” se presenta como la transcripción de una historia contenida en un manuscrito encontrado tiempo atrás por el sobrino de Vieux Vent Caraïbe en la buhardilla de una casa antigua: “Une fois cependant, dans le grenier d’une vieille maison, j’ai trouvé un document jauni où, semblait-il, une «zombie» racontait sa propre histoire... Et là il s’agirait d’une personne de la haute société...” (Alexis, 1960: 99-100).<sup>251</sup>

La historia que se expone en “Chronique d’un faux-amour” es el testimonio, narrado en primera persona, de una joven que se encuentra recluída en un convento en Francia. Pasa los días metida en su celda, salvo por algún puntual paseo por el jardín del convento. La protagonista de la crónica tiene miedo de las noches, ya que éstas traen consigo el sueño, siendo éste lo que más teme. Los sueños la transportan a su pasado en

---

<sup>250</sup> “Officially, however, [the mulattoes] show their unquestionable allegiance to Roman Catholicism, and almost never to Vodou, all the more because their participation in the Roman Catholic Church is a synonym of social position” (Sourieau: xix).

<sup>251</sup> Esta forma de presentar la historia que se va a narrar a continuación recuerda a las primeras palabras de la novela que dio comienzo a lo que se conoce como literatura gótica inglesa, *The Castle of Otranto* de Horace Walpole: “The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England” (Walpole: v).

Haití, a lo que allí aconteció en su juventud: un pasado, una realidad que no quiere recordar. Sus recuerdos están relacionados con lo ocurrido el día de su boda y los años posteriores: fue víctima del ritual de zombificación. Una vez que el *bokor* que la dominaba murió, fue encontrada por su padre y su marido, quienes la llevaron a Francia, donde la dejaron recluída en un convento a cargo de la Madre Superiora –única persona conocedora de su secreto en el país europeo–.

La autora y narradora de dicho manuscrito es desconocida, no se sabe su nombre. Lo único que se sabe de ella, a través de los datos que se aportan a la narración, es que se trata de una mujer que parece estar alrededor de la treintena; y de lo que se supone que aún es una edad llena de fuerza y de energía, ya no queda presencia en ella: “Mon sang lui-même est triste dans mes veines. Je le sens qui ruisselle comme une sombre, longue, lente pluie reptile (...). Mon sang s’en va á la dérive le long des branches de mes veines, le long des membres jusqu’à mes doigts” (Alexis, 1960: 103). Está exhausta: lleva diez años esperando a que su “príncipe” la encuentre y rompa así el maleficio en el cual está atrapada. Se encuentra aprisionada entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos.

Voilà dix ans que j’attends ma première nuit d’amour, la nuit qui me réveillera et m’amènera au jour, la nuit qui m’arrachera à l’hinterland équivoque, incolore où je végète, où ma tête pourrit entre deux contrées. A gauche, le Royaume des Vivants où chevauche le Prince d’Aurore,<sup>252</sup> l’Amour aux bouches de rubis, à droite l’Empire des Morts où galope le Baron Noir,<sup>253</sup> Néant aux obscurités d’argent. Mais j’attends patiemment. J’attends... (Alexis, 1960: 103-104).

---

<sup>252</sup> Este “Prince d’Aurore” del que habla la jover parece ser el príncipe del cuento de “La bella durmiente” el cual, mediante un beso salva a la princesa Aurora del mundo de los muertos llevándola de vuelta al reino de los vivos.

<sup>253</sup> El “Baron Noir” al que la protagonista nombra es el Baron Samedi –o Bawon Samdi– de la religión vudú y cabeza de la familia de los Guédé –espíritus cuya acción se limita al mundo de los muertos, a los que representan–.

Mentalmente, la protagonista tampoco parece estar sana: “je ne sais pas, je ne sais pas plus comment je me porte, absolument jamais” (Alexis, 1960: 104). Su cuerpo y su mente, además de estar divididos entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, se encuentran en medio de dos espacios geográficos específicos –uno, su presente, un convento en Francia; el otro, como se verá según avanza la narración, su pasado en Haití–:

Mère Supérieure voulait faire une promenade, dans la prairie et le sous-bois, disait-elle. Je voulais bien. Quand nous sommes arrivés, elle m’a montré le soleil. Je l’ai bien connu, le soleil. Chez nous, il y a du soleil. On ne peut pas me tromper, ici, il n’y a pas de soleil. (...) la prairie, où quoiqu’on dise, il n’y a pas de soleil, pas d’air, ni d’herbe, ni d’arbres, ni d’insectes (Alexis, 1960: 104).

Cada día, al caer la noche y a través de los sueños, es de nuevo transportada a la tierra caribeña de su pasado. Éste es el momento del día temido por ella. Ya desde el momento del último canto y rezo del Angelus siente miedo; es el anuncio de que el día se empieza a convertir en noche, y es entonces cuando da rienda suelta al miedo que la perturba: “L’Angélus sonne... (...) Il pleut des voix de cloches dans le jour nocturne... L’Angélus sonne... Les chauves-souris déplient bruyamment leurs ailes de toile sale sous les hautes voûtes des couloirs. (...) Cette heure me fait toujours peur” (Alexis, 1960: 107).

Después de los rezos, de los fantasmas precipitándose por las fauces góticas del pórtico, de los cantos gregorianos y del ensordecedor chillido de los murciélagos, es el momento de que entre en escena otro enemigo: el silencio; “[p]uis le silence surgira de l’incessant décochement noir des chauves-souris. Le silence, l’ultra-cri des mammifères volants, le silence, le pire ennemi du Carmel” (Alexis, 1960: 108).

Diez años lleva ya luchando contra este enemigo, contra este momento del día, contra el sueño, contra los recuerdos, contra su pasado: “Nul n’imaginerait ce qui m’y attend. (...) L’endormissement ramène la mémoire. Je ne veux plus voir ce que ramone le sommeil, la suite des cauchemars mêlée à l’azur des rêves et du souvenir” (Alexis, 1960: 108). No quiere recordar, no quiere que el sueño la devore con sus fauces sin fondo –“éviter de choir dans les gouffres béants, ces gueules bées du sommeil” (Alexis, 1960: 108)–.

Noche tras noche lleva a cabo el mismo ritual contra la llegada de Morfeo, mediante el cual evitará caer en ese miedo que siente hacia los recuerdos y todo el daño que éstos traen consigo. En ese momento coge una cuachara de plata que tiempo atrás robó de la cocina del convento y que incesantemente golpea contra su anillo de oro de casada –único objeto que preserva de su vida anterior– con la esperanza de que el ruido que produce el choque la aparte de toda tentación de reposar en los brazos del dios griego.

Le gel de la peur me fait claquer des dents, la peur dans mes muscles est un acier polaire, la peur se tortille dans ma langue comme un ver lubrique. Je taperai ma cuiller d’argent contré mon anneau d’or pour conjurer les hypogées, les cataractes noires, les cloaques du sommeil (Alexis, 1960: 109).

Los recuerdos, esas pesadillas que un día fueron reales, están relacionadas con el mundo de los muertos al que tanta referencia hace –“à gauche s’élève le Royaume des Vivants (...), à droite accourt l’Empire des Morts et le Baron Noir...” (Alexis, 1960: 109)–. Poco a poco, va cayendo en un cálido estado de sopor e inevitablemente el sueño llega.

En este momento de la narración se pueden considerar varios espacios semiotizados que tienen gran importancia. El espacio del día se ve opuesto al espacio de la noche. El

día trae tranquilidad y protección a la protagonista ante los peligros que para ella representa la noche. El día abarca al mismo tiempo el espacio presente, el espacio donde habita el “yo” alienado de la protagonista –su Otro–. Por otra parte, la noche es sinónimo de miedo y de angustia. La noche es el espacio donde sus recuerdos por medio de los sueños –el espacio pasado– regresan a su mente. El espacio día engloba a su vez el espacio real mientras que la noche trae consigo el espacio onírico. Por medio de este espacio onírico el lector conoce el verdadero “yo” de la protagonista –previo a la zombificación–, al igual que conocerá que ese “yo” se convertirá en Otro tras la zombificación.

El primer sueño que se conoce a través de esta crónica traslada al lector hasta la época en la que la protagonista tenía dieciséis años, al día de la celebración de un gran baile en el exclusivo club social del que forma parte la alta sociedad de la ciudad. Se encuentra ella, momentos antes de la gran fiesta, en su casa junto a su nodriza Lamerchie –natural de la isla de Martinica–, acicalándose para tal evento. La vitalidad que en este recuerdo se aprecia contrasta con la ausencia de ésta en el mundo real – el Mundo de los Vivos, como dice ella–; su sangre que, como la protagonista dice al principio de la crónica, es una sangre triste que fluye sombría y lenta; se describe de forma muy diferente en esta ocasión: “Mon sang est un long frisson de refrains, mes sens s’êteignent et se rallument, une dure coulée d’air racle ma gorge, une rivière de chaleur coule entre mes cuisses qui palpitent et mes seize ans sont seize soleils dans la nuit bleue. (...) Je me mords les lèvres pour les rougir” (Alexis, 1960: 110). Ella misma siente que su alma esa tarde es “un quadriges d’élans, de désirs, de joies et d’inquiétudes indomptées” (Alexis, 1960: 112).

La causa de esa fuerza y esas ansias que recorren su cuerpo es el hecho de que en esa tarde en el baile va a conocer un pretendiente: “«Il» será déjà là”, le indica Lamerchie; “Il ne te restera plus qu’à le reconnaître parmi la foule de ceux qui s’avanceront vers toi. Tu le resperas comme un parfum” (Alexis, 1960: 115).

En el siguiente sueño que tiene, la protagonista relata el momento del baile,<sup>254</sup> acontecimiento ansiado por ella y continuación del sueño anterior. Se encuentra, por fin, con su pretendiente del que, al igual que en el caso de ella, desconocemos su nombre. En el instante en que se acercan, él provoca en ella una gran dosis de excitación:

Je me suis approchée de *Lui* comme d'un prince... *Il* m'a aussitôt saisie et prise dans ses bras... *Il* a flairé mon encens, le musc charnel qui s'évapore de mes aisselles... *Il* a éprouvé, il s'est brûlé à la claire chaleur qui monte de mon pénil... *Il* a été chatouillé par l'intermittent frisson qui parcourt mes reins de pouliche cabrée... (Alexis, 1960: 119-120).

Con estos comportamientos el lector se hace una idea de cómo era la protagonista en el pasado: una joven de dieciséis años a la que le gustaba la llamar la atención con sus actos –“Mon rire immodéré de fille heureuse a fait tourner toutes les têtes... *Il* a fait sauter mes seins immodesties parmi les chuchotements de leurs voix de papier froissé et les étincelles de leurs regards scandalises...” (Alexis, 1960: 120)–; narcisista,<sup>255</sup> que además se cree una especie de semidiosa a la que los demás tienen que alabar ya que pertenece a lo más alto de la sociedad de Puerto Príncipe, al ser su padre el presidente del club social: “Je suis la première de toutes les demi-vierges qui emplissent la grande salle du Cercle Bellevue, mon sang est bleu et mon père est presque un roi!”, a lo que añade: “je suis la plus chaude, la plus belle et la plus riche...” (Alexis, 1960: 120). Es, en definitiva, una joven insolente que, como ella dice, “je «papaonne»” (Alexis, 1960: 120). Es una adolescente consentida de la alta sociedad que siempre hace lo que quiere, ya que no hay nadie que la regañe o le llame la atención ante nada. Ni siquiera su tía

---

<sup>254</sup> En este sueño la protagonista indica que el evento tiene lugar en la sala de baile del “Cercle Bellevue”. Gracias a este dato se puede saber que Alexis –aún teniendo en cuenta que el espacio es un espacio narrativo– sitúa el pasado de la protagonista en la ciudad de Puerto Príncipe. “Cercle Bellevue” es un club social que en realidad existe y está ubicado en Puerto Príncipe, Haití. Este club fue fundado en 1905 y sigue en activo en la actualidad.

<sup>255</sup> Su narcisismo se ve subrayado por su deleite al verse reflejada en un espejo: “Le miroir dit la grâce de mon cou enchâssé dans une dentelle ivoirine tendue par trois baleines de rubis, mon sautoir fait sept rondes au-dessus de mes salières” (Alexis, 1960: 110).

ante el espectáculo rozando la obscenidad que da en el baile, se atreve a decirle nada: “[ma tante] n'a pas osé élever la voix, car elle sait que mon père, que tout le monde, me donne toujours raison” (Alexis, 1960: 120), “Mon père me passe et me passera toujours tout!” (Alexis, 1960: 121).

En ese sueño, en ese recuerdo, revive cómo, una vez más, logra imponer su voluntad y volver escoltada hasta la casa –a pesar de la desaprobación de la tía– por el desconocido que acaba de conocer esa noche en el baile y del que ya se ha enamorado perdidamente; un amor que se mezcla con un deseo desmedido, un deseo por poseerlo que no sabe cómo dominar: “je l'ai mordu jusqu'au sang au moment où *il* m'a renversée sur le divan de la galerie entourée de bougainvillées. J'ai labouré *son* cou avec mes ongles, je l'ai frappé au visage! Pourquoi l'ai-je giflé?” (Alexis, 1960: 121-122). Llaman la atención a lo largo del relato las recurrentes y explícitas alusiones al comportamiento sexual activo de la protagonista, sobre todo si tenemos en cuenta que, como subraya Sourieau, la mulata que por lo general se representa en la literatura tanto francesa como haitiana es una mujer eminentemente pasiva: “Her destiny is to be beautiful and passive, erotic and consummated by male desire” (Sourieau: xiii). Esta protagonista se niega a ser subordinada y disciplinada, y no puede menos de sorprenderse ante el rechazo que sus avances provocan en su “enamorado”: “Il est parti et je suis seule!...” (Alexis, 1960: 122).

El hecho de verse sola, de verse abandonada, y, sobre todo, rechazada, hace que caiga en un estado casi cercano a la desesperación:

Un vide lancinant dans la tête, la bouche amère, les jambes cotonneuses, les seins faibles et endoloris. La courbature me cisaille les reins... Encore en tenue de cheval, mon père est à mon chevet... Jamais je n'ai vu mon père avec un tel visage... Il tremble... Il hurle... Je crie aussi de toutes mes forces, cambrée comme une poulette des Cahos... (Alexis, 1960: 122).

En su monólogo se aprecia que confunde lo que es amor con lo que es capricho. Para ella, no hay diferencia entre ambos sentimientos: “J'aime la jolie courbe des revers de moire de *son* gibus d'alpaga... J'ai crié à mon père que je ne consentirai à l'oublier que si, pour *le* remplacer, il m'en trouve un plus beau... Je ne veux rien entendre, je hurle comme une démente...” (Alexis, 1960: 122). Ante la obsesión de la joven, el padre no tiene más remedio que explicarle que es un amor imposible, ya que el objeto de su deseo es su hermanastro: “Il a dit que *celui* que je désire est un bâtard! (...) Il dit que *celui* que j'ai choisi est son bâtard!” (Alexis, 1960: 123). Ante las explicaciones del padre, como anteriormente, no atiende a razones y no siente que el secreto que le acaba de desvelar pueda ser un obstáculo; nada la va a parar en su empeño de conseguir a su amado, aunque esto conlleve desobedecer a su padre:

Même si c'est mon demi-frère je me donnerai à *lui* à la première occasion!... Je le ferai!... Tout le monde sait que je suis capable de le faire... Je m'ouvrirai à *lui*, comme s'entrebâille au soleil un fruit mûr... Je m'écarquillerai à *lui* n'importe quand, n'importe où, et *il* me prendra... *il* me pendra comme on respire une fleur, *il* me boira comme on savoure un vin vieux, *il* me pénétrera comme on se baigne à la source!... (Alexis, 1960: 123).

Odia a su padre por querer interponerse entre ella y el joven deseado, pero persiste en su voluntad de entregarse completamente a su objeto de deseo, aunque éste sea su hermanastro. Ante semejante actitud, el desenlace fatal vendrá provocado por su padre, en una escena que ella describe como de gran violencia:

Mon père s'est dressé--- Mon père es fou!... Il me frappe de ses poings fermés, il me frappe comme un forcené... Il m'écrase le visage, il me défonce le crâne de coups... Mon père est fou! La douleur me cloue au lit et la terreur m'en arrache!... (...) Mon père est fou!... Il me frappe à coups de pied, il me frappe à coups de poing, il me frappe de sa cravache... Mon

père hurle et me poursuit, frénétique... Je fuis, mais mon ventre reconte toujours un pied, le sang coule de mon nez, la cravache me cisaille et me zèbre de cinglures... Mon père es fou!... Je défaux!... Mon père me frappe toujours de sa cravache, il ne peut s'arrêter... Mon père es fou!... Je sombre!... (Alexis, 1960: 124).<sup>256</sup>

Con la narración de este acontecimiento, el segundo sueño llega a su fin y de nuevo se encuentra, como ella la denomina, en “la tranquille désespérance du Carmel” (Alexis, 1960: 125). El estado de ánimo en sus momentos conscientes del día va siendo cada vez peor y ve cómo esas emociones la van superando y consumiendo poco a poco: “Peut-être y a-t-il aujourd'hui dans tout mon être un imperceptible ralentissement de la vie, une amertume légèrement supérieure à l'âcreté d'hier, un entristement fait de lassitude, d'equivoque, d'anxiété et de relents d'effroi” (Alexis, 1960: 128).

En esos pensamientos y sentimientos está sumida cuando, de repente, algo la saca de ese momento de reflexión acerca de su estado de ánimo: un intenso grito que resuena por todo el convento. Dicho grito aterrador proviene de Soeur Lyse al ser aplastada por la campana del convento. La protagonista, ante la idea de la muerte, dice que Soeur Lyse ya es feliz, y ella no parece sentir lástima ni pena. Con muy poco tacto, la protagonista utiliza palabras como “putrefacción” y “despojos” —ésta última palabra para referirse al cadáver de la desdichada Soeur Lyse—. Las demás hermanas del convento, alertadas por el fuerte grito y por la causa de éste, se personan rápidamente en el patio, pero sin embargo ella confiesa al final: “mois, je n'ai pas bougé” (Alexis, 1960: 129).

---

<sup>256</sup> Escena con tintes sádicos pero también con bastante carga de la tendencia literaria neobarroca que, recordemos, era un estilo caracterizado por el exceso en la narración con una estructura marcadamente exagerada y artificiosa, donde el lenguaje es el verdadero protagonista. Describiendo el enfado del padre ante la actitud de su hija —con este y los párrafos que le siguen en la narración—, Alexis hace uso de un lenguaje desmesurado, lleno de metáforas e hipérbolos intentando así transformar la realidad de la descripción.

Esta reacción ante tal suceso puede parecer extraña, pero parece justificarla el hecho de que la protagonista diga que las que se encuentran en el convento se han escondido allí de la vida real sin pertenecer ya a ningún sitio, y que ya sólo les atrae la idea de la muerte; ésta es su explicación. “Nous, gens de nulle part, seul l’Au-delà nous attire (...) Nous vivons de notre mort, pour la mort, elle seule est notre jouissance, notre orgie, notre bacchanale, notre orgasme et notre transfiguration” (Alexis, 1960: 130). Desde la perspectiva de la protagonista, la ausencia y/o la renuncia al placer sexual equivale claramente a una muerte en vida. Así, el convento es sinónimo de la muerte, como si fuera la tumba de todas las que allí viven. Estar en el convento es como estar a un paso de la muerte: “Voilà des années que Soeur Lyse est enchantée dans ce tombeau à demi ouvert où nous nous flétrissons toutes. (...) Toutes nous voulons d’une vie plus fouguese, plus contrastée, plus diamantée que la vie terrestre!” (Alexis, 1960: 130). Para la protagonista, de la misma manera que en el pasado el *hounfor* fue el espacio donde estuvo encerrada, el convento en el presente representa también un encarcelamiento, una muerte en vida. Al mismo tiempo, el convento es, para la protagonista, un espacio de tránsito, en el que tiene que vivir hasta alcanzar la libertad gracias a su marido –su príncipe azul– que, según ella, no tardará en ir a buscarla. Las paredes del convento guardan el secreto de por qué ella está ahí y la protegen. Sin embargo, el convento no guarda sólo su secreto, sino también el de todas las monjas y novicias; secretos gracias a los cuales, según ella, todas sobreviven. De descubrirse el secreto de cada una, vendrá la tragedia y un gran sufrimiento: “Chacune, nous ne survivons chaque jour que grâce à notre propre secret, nous sécrétons, nous nous empoisonnons de notre propre venin” (Alexis, 1960: 116).

De nuevo, otro día más se acerca la hora de la noche, la hora del sueño, un sueño que compara con un fantasma semejante a un cráneo deambulando sin osario donde reposar: “Le même Fantôme revient, le Crâne sans ossuaire, le Sommeil, Lord aux perruques d’araignées, assis sur son sac de laine, de lises et de sables mouvants...” Ese

fantasma, el sueño, ya llega, ya está aquí: “Ecope ma cuiller d’argent! Ecope mon anneau d’or!” (Alexis, 1960: 131-132).

Este nuevo sueño la transporta de nuevo al club Bellevue. Es la primera salida social que realiza después de su ataque de rabia ante la prohibición de mantener una relación incestuosa con su hermanastro. En el primer momento del sueño se está realizando el recuento de una votación para saber si un candidato a formar parte de este círculo selecto es digno de pertenecer o no a esa “société hermétique et brillante” (Alexis, 1960: 133). Una vez más, la protagonista vuelve a mostrar su egocentrismo y su indiferencia por la gente que no es de su clase: “Il faut en effet se montrer impitoyable avec tous ces arrivistes et ces roturiers qui tentent de s’insinuer parmi nous, l’élite” (Alexis, 1960: 133). Dadas las peculiaridades de la sociedad haitiana en particular, y caribeña en general, la clase es inseparable de la raza, y por tanto, la protagonista hace notar que el joven recién aceptado en el club no es excesivamente oscuro: “[Lucien] n’est pas, paraît-il, d’une couleur de peau trop foncée, chose qui serait un crime presque inexpiable, mais il est d’extraction douteuse et ne possède aucune parenté dont il pourrait se réclamer” (Alexis, 1960: 133).

Indudablemente en el contexto de esta sociedad, ella se siente superior por el estatus social de su padre y por el color claro de su piel, que ella misma define como “cire brune” (Alexis, 1960: 110). Su espacio social sólo puede ser atravesado por aquellos que, a sus ojos, posean una gran hermosura –lo que hará incluso que se olvide de la diferencia del color de la piel–: “s’il n’était le plus bel homme qui se puisse exister, il aurait peut-être paru légèrement trop foncé à mon goût” (Alexis, 1960: 135).

En este tercer sueño, la protagonista recuerda el sentimiento que ella tuvo ese día – “ce cher vieux papa semble mijoter quelque obscur complot contre moi...” (Alexis, 1960: 133)–. La maquinación del padre comienza por la obligada y amañada aceptación al club social de Lucien Damaze, un joven recién regresado de Alemania donde ha

terminado sus estudios. La protagonista se pregunta qué tiene Lucien Damaze de importancia para esta élite haitiana: “Cependant, on le dit très riche...” (Alexis, 1960: 134). El interés del padre de la narradora por el joven se descubre poco después ya que éste es el nuevo pretendiente que él ha buscado para su hija con el fin de que se olvide enteramente de su hermanastro. A pesar de su disgusto inicial, la protagonista accede a reunirse con Lucien y éste es analizado minuciosamente, primero su indumentaria y a continuación su físico; describe su cara como “visage qui donne à rêver!...” (Alexis, 1960: 134), en la que destaca “le nez presque droit, vivant et pur comme un voilier” (Alexis, 1960: 134). Gracias a ese físico tan formidable, la protagonista cae rendida a sus pies y la alegría regresa de nuevo a su vida: “Mon père est un homme extraordinaire! Le gredin! Je comprends maintenant tout, il me l’a trouvé!... Délicieux petit papa!” (Alexis, 1960: 134). Ya se olvida de aquel bastardo de su padre, hay otro que lo supera en belleza, y debe ser para ella. Incluso llega a pensar qué hubiera sido de ella si, una vez casada con su hermanastro, hubiera encontrado a Lucien, qué desdichada hubiera sido. La impactante belleza de su antiguo objeto de deseo ha quedado atrás. Una vez más aquí se demuestra la frolidad de sus sentimientos, de su persona: la narradora se enamora obviamente de lo material –sólo de la belleza– hasta casi perder la cabeza: “Il me regarde... Je l’aime! Je l’aime! Je l’aime! Je suis folle!... Lucien Damaze, c’est aujourd’hui que je suis née!...” (Alexis, 1960: 135). Para ella, conocerlo significa renacer, alcanzar la felicidad absoluta. De esta manera le está entregando un gran poder sobre ella.

Durante los preparativos previos a la boda, los novios son instados a visitar al tío –y padre adoptivo– de Lucien, del que se dice que goza de una gran fortuna –pero que, sin embargo, no está invitado al enlace–: “Ce vieux Crésus, hier général satrape, est aujourd’hui un gran "don" de la plaine, un grand planteur féodal qui ne peut mesurer ce qu’il possède, dit-on, tout *nègre-z’orteils* qu’il est” (Alexis, 1960: 135, negrita mía). A continuación se le describe como “un ours brun mal léché à ce qu’on dit, toujours vêtu de gros bleu, de sandales de cuir brut et qui ne sait même pas s’exprimer en français”

(Alexis, 1960: 136). En este caso se aprecia claramente que a pesar de estar en posesión de una gran fortuna, esto no es motivo suficiente para salvar la brecha social que hay entre negros y mulatos. Lucien, ante el hecho de ir a visitar a su tío, es víctima de un sentimiento de temor que lo hace temblar, temblores que la protagonista atribuye a la vergüenza que éste siente por su pariente: “la main de mon fiancé tremble dans la mienne, il doit être un peu honteux de me présenter ce grand-oncle paysan, mais je ne lui laisserai pas voir mon trouble ni ma répugnance” (Alexis, 1960: 136).

Una vez que llegan a la casa del tío, se adentran en un escenario inquietante: “inquiétante chambre-haute entourée de tonnelles de raisin, de mapous simiesques et des rudes frondaisons persillés... Voici les médicinaires diaboliques, les mancenilliers fous, les concombres-zombis torses et toute la flore mystérieuse” (Alexis, 1960: 136); el escenario amedentra a la protagonista, al igual que lo hace su inquilino principal:

Ses regards font une forêt de lianes enchevêtrées autour de moi, des regards sirupeux qui glissent de mon front à ma nuque, sur mon cou, mes épaules, puis coulent sur tout mon corps comme une cascade de fourmis aux dards lubriques. Ses regards tissent autour de moi de véritables rêts qui m'emprisonnent et me clouent au sol... (Alexis, 1960: 136-137)

Para el lector familiarizado con la literatura gótica europea, no puede pasar desapercibido el momento en el que el personaje, a modo de saludo a la narradora, “colle sa bouche-suçoir dans mon cou...” (Alexis, 1960: 137). Retrospectivamente, este gesto evocador del mordisco del vampiro nos ilumina sobre las ocasiones anteriores en las que la protagonista ha utilizado el mordisco como expresión de sexualidad y erotismo. En el primer sueño recuerda como ella misma se muerde los labios para enrojecerlos, y ya hemos visto cómo a su primer pretendiente lo muerde en el cuello hasta hacerle sangrar. Evidentemente, estos gestos se nos revelan como prolepsis del

destino final de la protagonista. En un ejercicio de síntesis cultural especialmente llamativo, Alexis va a vincular las figuras del vampiro y el zombi.

A través del sueño y de los recuerdos que éste le provoca, la narradora se remonta al día de la boda civil. En los momentos previos a la ceremonia, la protagonista se prepara con su gran vestido de boda, sus zapatos, sus cabellos recogidos en una trenza y su ramo de novia; un bouquet de lirios blancos que poco después es sustituido por otro que trae una visita inesperada:

La porte s'ouvre lentement... C'est lui! Le vieux gorille grimaud aux poils crêpus et rouges est là, toujours en vareuse bleue et en sandales de cuir brut! Il s'avance vers moi, me desserre les doigts et m'enlève ma gerbe de lys. Il me met dans la main un bouquet de fleurs frisottées, précieuses, lactescentes qui emplissent la chambre d'un parfum aérien, spirituel, irradiant et clair comme une romance d'avril. (...) L'horrible vieillard a disparu emportant ma gerbe de lys... (Alexis, 1960: 138-139).

En el momento de entrar en la estancia donde va a tener lugar la ceremonia, la protagonista mira su nuevo ramo e inhala; siente la necesidad continua de aspirar el olor que emana del mismo: “Je respire mon blanc bouquet de fleurs frisottées. Je ne peux m'empêcher de respirer cette verte odeur captieuse qui monte du bouquet blanc” (Alexis, 1960: 139). Instantes después, empieza a sentir problemas en sus ojos, ¿o es en su cabeza? ¿O es su imaginación?:

La foule se rapetisse et grandit démesurément à mes yeux!... Mon père tourne des épaules décapitées... Le dentier de ma tante mord les pendeloques du lustre. Les têtes de mes cousines se promènent sur le plafond, mes anges d'honneur deviennent des gnomes sardoniques... Qu'y a-t-il dans ma tête? Qu'y a-t-il dans ma bouche? Mon fiancé n'a plus de corps pour relier ses mains et ses pieds!... (Alexis, 1960: 139).

El olor de su ramo no deja de atosigarla, la persigue, la envuelve. Además de las visiones distorsionadas que tiene de la realidad, sus oídos captan voces que “s’enflent monstrueusement et deviennent des cavernes de dysharmonie, des échos, des cyclones aphones!...” (Alexis, 1960: 139). De repente, ese agobio, ese aturdimiento que siente tanto visual como sonoramente llega a su fin: “Je hurle! Je sombre dans un lait de mucosités glaireuses!... Je suis allongée sur le parquet dans ma robe de gros-grain blanc. Les gens chuchotent et se penchent sur moi...” (Alexis, 1960: 140). Ahora oye los comentarios de la gente sin cesar –“elle est morte!” (Alexis, 1960: 140)–, pero no puede contestar de viva voz; ha quedado atrapada dentro de su cuerpo, un cuerpo que está inerte sobre el suelo: “Non! Je ne suis pas morte! Mais je ne peux plus crier...” (Alexis, 1960: 140). No está muerta, afirma; sin embargo no siente su corazón, ya no lo siente latir, al igual que no siente ninguna de sus extremidades; no siente su cuerpo ni interior ni exteriormente. Se siente y se sabe inmóvil y atrapada. Atrapada en un cuerpo del que no puede salir y al que no le puede enviar ninguna orden o estímulo para producir en él un movimiento y hacer ver a los demás que sigue viva. Es inútil; para el resto del mundo, ella está muerta.<sup>257</sup> No obstante, la protagonista sigue creyendo en los cuentos de hadas y cree que su enamorado –como príncipe azul que para ella es– la resucitará de ese estado profundo de muerte aparente en el que se encuentra perdida, con un beso de amor. Sin embargo, “Il m’embrasse à pleine bouche et je ne suis pas ressuscitée!” (Alexis, 1960: 144). La vida real no es como el cuento de hadas ansiado. Su príncipe azul no ha sido capaz de liberarla del estado en el que se encuentra y llega el momento fatídico: “On ferme la bière au-dessus de moi... Les vis grincent et hurlent!...” (Alexis, 1960: 144). La joven siente y es consciente en todo momento del traslado de su ataúd al cementerio, es consciente también del funeral y de los llantos de aquellos que se reúnen

---

<sup>257</sup> En palabras de Sourieau: “The tales of zombification of beautiful white –or light– skinned upper-class women permeate Haitian literature from Alexis’s “Chronique d’un faux amour” (Chronicle of a false love) to Depestre’s Hadriana in *Hadriana dans tous mes rêves* (Hadriana in all my dreams). The common thread in those works as well as in movies staging this magic process is the zombification on her wedding night of a beautiful white girl coveted by a lower-class, dark-skinned *bòkò* who administers the poison in order to subject her to his commands, especially his ominous sexual longings” (Sourieau: xxii).

para despedirla. La meten en el sepulcro: “Tout est noir, tout est nuit, tout es adieu...” (Alexis, 1960: 145). Dentro del ataúd y del mausoleo, atrapada, las horas van pasando en compañía de diversos animales –moscas, polillas, gusanos–, lo que le lleva a plantearse si realmente está muerta y si ya está comenzando el proceso de putrefacción en su cuerpo.

En esta situación se puede considerar que su propio cuerpo es un espacio de encarcelamiento en donde ella está presa, encerrada en su propio ser sin poder salir, gritar, o patear; no puede hacer nada para escapar de esta prisión que es ella misma en un estado de pseudo-muerte. Este cuerpo, este espacio, es, en ese momento, un espacio claustrofóbico.

De repente, un ruido diferente a aquellos producidos por los animales que la rodean la saca de sus pensamientos acerca de su putrefacción. Alguien abre el sepulcro y se dispone a aflojar los tornillos de su ataúd. Lo abren. Siente cómo introducen una cuchara en su boca y, de repente, “la vie coule... Elle pénètre mon gosier qui s'entrouvre... Elle fuse dans mes bras, elle me parcourt le ventre... Mon sexe revit et se remet à palpiter... Mes jambes... Voilà mon coeur qui repart, forcené, délirant...” (Alexis, 1960: 146). Es digno de mención el hecho de que, una vez más, la protagonista relaciona directamente la sexualidad con la vida: de hecho, menciona antes el latido de su sexo que el latido de su corazón.

Oye tambores, siente golpes, azotes, siente látigos –ahora ella es una esclava–: “Je hurle!... Ils me fouettent! Je me débats, je me bats, je mords, je griffe, mais ne peux m'échapper! Ils m'attachent... Le tambour ronfle parmi les cris de mes geôliers et les sifflets des cravaches...” (Alexis, 1960: 146). Durante su nuevo encarcelamiento, la protagonista de la crónica es continuamente visitada por el tío de su amado. En cada una de esas visitas se acerca emanando por su boca “des prières dans un langage aux sonorités d'épouvante” (Alexis, 1960: 147), lo que ella percibe como si la estuviesen

consagrando “à quelque dieu de Mort, à quelque Belzébuth sadique...” (Alexis, 1960: 147). De nuevo, vuelve a estar “muerta”: “Je suis vive et morte, sans forcé, sans voix, sans volonté...” (Alexis, 1960: 147). A lo largo de estos pasajes, se hace explícita la relación entre los negros puros y el vudú puesto que, como ya se dijo antes, los mulatos profesan sistemáticamente la religión católica.

En este estado se encuentra durante años. Pasa los días aislada, acompañada por una serpiente que pulula por la habitación, y siendo alimentada con comida sin sal que le proporciona su único visitante, el tío de Lucien.<sup>258</sup> La presencia de esta serpiente adquiere gran relevancia si consideramos que en el vudú representa al dios Damballa, creador de la tradición haitiana. Pero no podemos obviar que la serpiente puede ser leída también como un símbolo fálico y hay un avatar de este dios vudú –Damballa La Flambeau– cuya mordida connota abiertamente el acto sexual (Dorsey: 53), acercándolo así a la simbología de la serpiente en el relato del Génesis. En palabras de Sourieau:

The implausible consumption of the dichotomy of white female-black male is at the core of Haitian erotic imaginary. The female's heinous zombification is the result of her social and sexual inaccessibility since her lustful victimizer is from a lower class and darker color, thus physically revolting by definition (Sourieau: xxii).

Obviamente, las menciones a las repetidas visitas del tío de Lucien se nos revelan en este contexto como reiteradas consumaciones del acto sexual, pero es interesante resaltar que la transgresión en estas circunstancias se relaciona directamente con

---

<sup>258</sup> Es significativo el hecho de que la protagonista no reciba comidas con sal en relación con la zombificación porque, según Alfred Métraux en su análisis acerca del vudú, a las personas convertidas en zombis no se las alimenta con sal: “Their docility is total provided you never give them salt. If imprudently they are given a plate containing even a grain of salt the fog which cloaks their minds instantly clears away and they become conscious of their terrible servitude” (Métraux: 283).

cuestiones raciales, puesto que la heroína se nos ha revelado como un personaje altamente sexualizado a lo largo del relato.

Quizá la constatación por parte de la protagonista de que ha sido convertida en una zombi pueda precisamente ser entendida como su conciencia de haber sido castigada por tener una sexualidad activa que se presupone ausente en las mujeres blancas o mulatas. Contradiendo a Sourieau, es precisamente la accesibilidad sexual de la protagonista lo que la convierte en vulnerable a los “ominous sexual longings” (Sourieau: xxii) de este *bokor* cuyas riquezas no son capaces de redimirle de su condición de negro.

En este relato, el papel de villano parece repartirse entre el tío de Lucien y el padre de la protagonista. El *bokor* negro la ha tenido retenida como una zombi durante un largo período de tiempo. Con este proceso de zombificación, la protagonista ha perdido su alma, su espíritu, su propio “yo”. Ahora es una zombi, un Otro distinto a sí misma. En este caso el “yo” tiene que hacer frente a su propia transformación en un Otro en el que jamás hubiera deseado convertirse: “Je suis une ZOMBIE” (Alexis, 1960: 147). Pero, al mismo tiempo el padre de la protagonista aparece como responsable directo de todo lo que a ella le acontece: es él quien introduce a Lucien en su sociedad selecta para que se case con su hija, hecho que hace prácticamente amañando las votaciones en el club social. Con esta irrupción en la vida de la protagonista, también aparece también el anciano tío, a quien son inducidos por el padre a visitar días antes de la boda. Incluso la misma protagonista no entiende el interés de su padre por visitar a este pariente –a no ser que necesite dinero, piensa– ya que no tiene nada que ver con ellos y ni siquiera estaba entre los invitados a la boda. El motivo de esta visita no se sabe, no queda claro en el texto. Esto puede inducirnos a pensar, aunque no se explicita en ningún momento de la narración, que el padre puede haber vendido a su propia hija al *bokor*.

En cualquier caso, la protagonista es víctima de los pecados del padre: se enamora del hijo bastardo de éste, una unión prohibida. Para evitar ese enlace, el padre hace todo

lo posible para que conozca a Lucien, y, posteriormente, al tío de éste. La intervención del padre terminará por conducir a su hija a un estado de zombificación. De la misma manera, cuando la protagonista es encontrada una vez ya muerto el *bokor*, el padre se desentiende de ella encerrándola entre los muros del convento.

Cuando la narradora despierta repentinamente de este último sueño, la Madre Superiora –única persona allí conocedora de su secreto– está a su lado vigilándola, supervisando sus recuerdos y sus pesadillas. En ese momento la joven recuerda su pasado sin necesidad de caer en el sueño. La memoria ya es realidad, ya habita de nuevo en el espacio real, en el espacio presente, dejando atrás los espacios oníricos en los que antes habitaba: “Maintenant je me rappelle... On m'a retrouvée un jour devant le cadavre du vieillard sinistre... Mon fiancé m'a regardée et s'est tu... J'étais une ZOMBIE!...” (Alexis, 1960: 147). Recuerda también qué hace allí, cómo llegó al lugar donde se encuentra en retiro permanente; un lugar muy diferente de la tierra donde ella había sido, mucho tiempo atrás, feliz: “On m'a amenée au-delà des océans, dans ce couvent de pierre, dans ce pays où il n'y a pas de soleil!...” (Alexis, 1960: 147). Recuerda, grita, ansía decir que ya no es una zombi, ya no. No quiere ser zombi, no quiere ser monja, quiere ser libre: “Mais je ne suis pas une nonne!... Je ne veux pas épouser l'Époux Céleste!... Je ne suis plus une ZOMBIE!... Je ne veux plus être une ZOMBIE!... Je ne suis pas une nonne!” (Alexis, 1960: 147-148). Tanta insistencia, tanta repetición, y uniendo el concepto de zombi con el de monja, me hace pensar que la joven protagonista compara su zombificación –acto realizado contra su voluntad– con su noviciado –acto también realizado contra su voluntad, ya que fue llevada y abandonada por su padre entre los muros de ese convento donde se encuentra recluida–; zombi y novicia –o monja–, reclusas ambas sin libertad plena, siguiendo los preceptos de un ser superior a ellas, y sin actividad sexual: en definitiva, las mujeres “ideales” desde la perspectiva de la sociedad patriarcal.

No obstante y paradójicamente, la protagonista de esta crónica quiere ser libre y anhela que llegue su esposo –su príncipe azul– a rescatarla y a darle esa libertad que con tantas fuerzas ansía, y a devolverle la sexualidad que le ha sido arrebatada entre los muros del convento:

Je crois que mon époux reviendra un jour, il ne peut pas ne pas entendre mon appel, il m'a aimée, il m'aime, il doit m'aimer!... Un jour l'amour triomphera en son coeur!... Il viendra alors m'arracher à cet hinterland sans couleur où je végète entre deux contrées!... (...) Il ne pourra pas vivre tant qu'il ne m'aura pas délivrée!... (Alexis, 1960: 148).

La obsesión que tiene con su esposo es tal que no sólo le otorga el poder de libertador, sino que va más allá de la liberación, y le da el poder de devolverla a la vida; una vida que, como hemos señalado reiteradamente, ella asocia a la realización plena de su ser sexual: “Lucien Damaze, te rappelles-tu le jour, où, te voyant, je suis née?... Tu m'as ouvert les portes de la vie, tu m'as fait pénétrer dans les saisons, tu m'as fait épouser la courbe de la lumière!...” (Alexis, 1960: 148). No obstante, y en el marco del matrimonio entendido como institución patriarcal, la libertad y agencia sexual que ansía la narradora permanecerán como ideales inalcanzables, y buena muestra de ello es el destino de la protagonista de la siguiente novela objeto de estudio, *Wide Sargasso Sea*.



*Wide Sargasso Sea*

*Jean Rhys, 1966*

“It is not for you and not for me. It has nothing to do with either of us.  
That is why you are afraid of it, because it is something else.”

Jean Rhys



Jean Rhys<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Foto tomada por Fay Godwin en 1974, The British Library.

*Wide Sargasso Sea*, publicada en 1966, es la novela que consagró definitivamente a la escritora dominicana Jean Rhys.

El 24 de agosto de 1890 nace en Roseau, Dominica, Ella Gwendolen Rees Williams —más tarde conocida como Jean Rhys—. Hija de un médico galés y de una mujer criolla, fue la cuarta de cinco hermanos. En 1907 se traslada con su tía a Inglaterra, donde estudia Arte Dramático. En 1919 se casa con Jean Lenglet y se traslada a París. En 1922 Rhys entrega el diario que empezó a escribir en 1914 a la esposa del corresponsal del periódico *Times* en París. Ésta se lo envía al novelista, crítico y editor Ford Madox Ford, que lo titula *Triple Sec* y cambia el nombre de Ella Lenglet por el de Jean Rhys. Entre 1925 y 1926 Jean Rhys escribe su primera novela, *Quartet*, que se publicará en 1928 con el título de *Postures*; en esta obra Rhys narra de forma novelada su matrimonio con Jean Lenglet. En 1927 se publica su primer volumen de relatos titulado *The Left Bank*. Jean Rhys abandona a Jean Lenglet y a su hija y regresa a Inglaterra. En 1930 publica *After Leaving Mr. Mackenzie*. En 1932 se divorcia de Lenglet y dos años más tarde se casa con Leslie Tilden Smith. En este mismo año publica *Voyage in the Dark*. En 1939 se publica *Good Morning, Midnight*. En esta década Rhys escribió muchos relatos de su segundo volumen titulado *Tigers Are Better Looking*, publicado en 1968. Hacia finales de 1939 Rhys tiene casi completa su primera versión de *Wide Sargasso Sea*, obra que en un primer momento tiene el título de *Le Revenant*; también baraja el título de *Mrs. Rochester*. En 1945 Leslie Tilden Smith muere y dos años más tarde Rhys se casa con Max Hamer, primo de Leslie. Entre 1957 y 1966 Jean Rhys retoma la escritura de *Wide Sargasso Sea*, publicada en 1966, año también de la muerte de Max Hamer. Un año más tarde gana el premio anual de literatura *W. H. Smith and Son* gracias a esta novela. En 1976 se publica *Sleep It Off Lady*. En 1978 Jean Rhys recibe la Orden del Imperio Británico. El 14 de mayo de 1979 muere tras una vida llena de excesos y enfermedades. Varios meses después de su muerte se publica su inacabada autobiografía *Smile Please*. En 1984 se publica *Jean Rhys: Letters 1931-66*.

*Wide Sargasso Sea* ha sido considerada como pre-texto, precuela o reinscripción (Spivak, 1985: 244) de la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, aunque se escribiera unos cien años después. En la novela de Brontë, la protagonista, después de diferentes infortunios en su vida, llega a una casa como institutriz de una niña francesa. Allí conoce a Mr Rochester, el señor de la casa; un hombre rudo y agresivo, pero del que llegará a enamorarse. En repetidas ocasiones, Jane oye extraños ruidos y siniestras carcajadas procedentes de una torre en lo alto de la mansión, por lo que llega a sospechar de la existencia de una persona encerrada en esta parte de la casa. Incluso una noche alguien prende fuego a la habitación de Mr Rochester mientras éste se encuentra sumido en un profundo sueño. En otra ocasión le parece sentir una presencia en su propio cuarto mientras ella duerme. En el día de su boda con Mr Rochester, Jane se entera de la existencia de otra esposa. Mr Rochester le cuenta que es la persona encerrada en lo alto de la torre. Dice que es una mujer de las Indias Occidentales con la que se casó siendo él muy joven y que había sido engañado para casarse al ocultarle la demencia de su prometida, dándose él cuenta demasiado tarde. La novela culmina con la boda de Jane con Mr Rochester, ya que éste ahora es viudo porque su primera mujer murió en el incendio de la casa provocado por ella misma, incendio en el que él se queda ciego.

En *Wide Sargasso Sea* Jean Rhys describe la historia de la primera mujer de Mr Rochester, Antoinette, una criolla hija de un caballero francés y de una nativa de Martinica. La novela está dividida en tres partes. La primera de ellas es narrada por la protagonista, y nos cuenta cómo es su vida en Coulibri (Jamaica) con su madre Anette – la arruinada dueña de una antigua plantación de azúcar –, su hermano y algunos antiguos esclavos. Después de varios años en esa situación, la madre conoce a un “gentleman” inglés –Mr Mason–, que arregla la casa y vuelve a plantar el jardín. Una noche son víctimas de un levantamiento por parte de la población nativa, y todas sus posesiones son destruidas en un incendio, en el que muere el hermano de Antoinette. Después de este trágico incidente, Anette se vuelve loca y Antoinette es internada en un colegio de

monjas. La acción en la segunda parte de la novela –cuyo narrador es el marido de Antoinette<sup>260</sup>, exceptuando un pasaje que es narrado por ésta misma– tiene lugar en Granbois, en Dominica. Aquí el lector conoce el arreglo del matrimonio de Antoinette con “Rochester”, negociado por el hermanastro de ésta, Richard Mason. En un primer momento Antoinette se niega a casarse, mas al final accede para posteriormente acabar profundamente enamorada de su marido, aunque en seguida es rechazada por éste, que la encuentra inquietantemente extraña y, sin duda, excesivamente apasionada para su gusto: “I watched her critically. She wore a tricorne large and can be disconcerting. She never blinks at all it seems to me. Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either (Rhys: 40). Esta situación empeora tras la recepción de diversas cartas escritas por Daniel Cosway –supuesto hermanastro de Antoinette– en las que le cuenta a “Rochester” que Anette estaba loca, y que esa condición fue heredada por Antoinette. “Rochester” está decidido a castigar por ello a Antoinette, y así mantiene relaciones sexuales con Amèlie –una sirvienta mulata–, amenaza a Christophine –la niñera de Antoinette– y se lleva a la fuerza a Antoinette a Inglaterra, donde la mantendrá encerrada en un ático.

La acción de la tercera parte de la novela es trasladada a Inglaterra.<sup>261</sup> Esta última parte comienza siendo narrada por la guardiana de Antoinette en el ático –Mrs. Poole–, y al final retoma ésta la narración. La novela termina con el incendio de la casa provocado por Antoinette.

En *Wide Sargasso Sea* el lector se encuentra con la figura de una mujer que busca su independencia y se rebela ante las numerosas trampas que la vida pone en su camino.

---

<sup>260</sup> Mr Rochester en la novela de Jane Eyre; en *Wide Sargasso Sea* Rhys no indica su nombre, por lo que me referiré a él como “Rochester”. Spivak apunta que Rhys desposee al personaje de Brontë de aquello que con más seguridad garantiza la estructura social patriarcal: el patronímico, el Nombre del Padre (Spivak, 1985: 252)

<sup>261</sup> Rhys no facilita el nombre del lugar –como ocurre también con el personaje de “Rochester”–; únicamente a través de la narración se sabe que ésta acontece en Inglaterra. El lugar supuesto –Thornfield Hall– podemos adivinarlo por referencia a la novela de Brontë.

Lo que Rhys consigue con su narración es transmitirnos el deseo por conocer qué le pasará a Antoinette, al igual que el sentimiento de que hay secretos escondidos porque la gente a menudo se niega a ver o aceptar lo evidente.

La trama de *Wide Sargasso Sea* acontece en un espacio plural pues, como se acaba de ver, Rhys sitúa la trama de esta novela en tres lugares referenciales: Coulibri –en Jamaica–, Granbois –en Dominica– e Inglaterra. En Coulibri, Rhys muestra la situación por la que está pasando la familia de la protagonista, Antoinette, años después de la Ley de Emancipación de 1833 –a través de la cual se había prometido compensaciones económicas a los esclavistas a cambio de la libertad de sus esclavos–. La familia de Antoinette sufre grandes penurias económicas ya que nunca recibieron las compensaciones garantizadas. El odio que sigue habiendo hacia la antigua sociedad esclavista por parte de los esclavos liberados es tal que Coulibri, en este caso, es testigo de motines que tienen lugar contra de los plantadores. En la rebelión sufrida por la familia de Antoinette, los antiguos esclavos incendian la casa con ellos dentro y, aunque la familia consigue escapar de las llamas, ya nada volverá a ser lo mismo desde ese momento, teniendo graves consecuencias para el hermano pequeño y para la madre de Antoinette. Coulibri, por tanto, es para Antoinette sinónimo de destrucción y muerte. En palabras de Angela Smith, “Coulibri has become a mortal Paradise, both rotting and fecund, which is at once home and forbidden fruit to Antoinette, but she, like Eve, is driven out of it” (en Rhys: xxi).

Sólo hay dos lugares en Coulibri que consiguen que Antoinette se siente segura: la casa de Aunt Cora –con quien vive después de la destrucción de su hogar y de la marcha de su madre– y el convento donde vive cuando Aunt Cora cae enferma. La casa de Aunt Cora representa un lugar donde sentirse a salvo ya que Aunt Cora encarna la protección maternal que Antoinette tanto necesitaba y ansiaba:

Still Aunt Cora stayed by my bed looking at me.

‘My head is bandaged up. (...) Will I have a mark on my forehead?’

‘No, no.’ She smiled for the first time. ‘That is healing very nicely (...),’ she said.

She bent down and kissed me. ‘Is there anything you want? (...)’

‘(...) Sing to me. I like that.’

(...)

She sat near me and sang very softly (Rhys: 25-26).

Protección –la ofrecida por Aunt Cora– que Antoinette no quiere perder; y cuando se tiene que ir a vivir al convento a raíz de la enfermedad de su tía, Antoinette trata de resistirse y aferrarse a la figura maternal que su tía representaba: “The first day I had to go to the convent, I clung to Aunt Cora as you would cling to life if you loved it” (Rhys: 26).

El otro escenario que representa protección y tranquilidad para Antoinette –a pesar de su resistencia previa a abandonar la casa de Aunt Cora– es el convento de monjas, su nuevo refugio: “This convent was my refuge, a place of sunshine and of death” (Rhys: 31). Es en el convento donde Antoinette empieza a sentirse segura y fuerte, donde comienza a levantarse de nuevo: “I felt bolder, happier, more free” (Rhys: 32).

Granbois, espacio referencial de la segunda parte, es el escenario donde el declive de Antoinette empieza manifestarse más obviamente. Desde siempre, Granbois y la casa familiar representaban para Antoinette el lugar de la felicidad de su infancia, donde había vivido alegres momentos, un lugar al que ansiaba regresar. El aprecio que Antoinette tiene por este lugar no pasa desapercibido ante “Rochester” –como queda reflejado en una de las cartas que éste escribe a su padre: “Dear Father, we have arrived from Jamaica after an uncomfortable few days. This little state in the Windward Islands is part of the family property and Antoinette is much attached to it. She wished to get here as soon as possible” (Rhys: 46) –. Sin embargo, poco a poco este espacio se convertirá en sinónimo de agonía y sufrimiento para Antoinette –como ya se ha indicado, es el espacio donde “Rochester” comienza la destrucción de ésta–.

Do you know what you've done to me? (...) I loved this place and you have made it into a place I hate. I used to think that if everything else went out of my life I would still have this, and now you have spoilt it. It's just somewhere else where I have been unhappy, and all the other things are nothing to what has happened here. I hate it now like I hate you (Rhys: 94-95).

Coulibri posee también una carga negativa para “Rochester”, pues su naturaleza y paisaje son para él sinónimo de amenaza. Así como Antoinette se siente parte de esta naturaleza –como si su persona, cuerpo y alma le pertenecieran–, para “Rochester” –representante de lo europeo, de lo colonial, del hombre que llega a las islas con afán de dominar y conquistar– estos paisajes naturales son signos de peligro, ya que ahora parece que es la naturaleza quien ostenta el poder para dominar. La primera sensación que el marido de Antoinette percibe de la naturaleza local es de amenaza: “not only wild but menacing. Those hills would close in on you” (Rhys: 42), “that green menace. I had felt it ever since I saw this place” (Rhys: 96).

Las emociones caminan junto con las sensaciones que la naturaleza provoca en “Rochester”. Así, después de una fuerte discusión con Antoinette, “Rochester” siente como si la naturaleza cobrara vida humana y se revelara en su contra, protegiendo de esta manera a Antoinette, a la mujer, a su igual: “It seemed to me that everything round me was hostile. (...) The trees were threatening and the shadows of the trees moving slowly over the floor menaced me. (...) There was nothing I knew, nothing to comfort me” (Rhys: 96). “Rochester” no se siente seguro ni protegido por nada en Coulibri ya que es una naturaleza, un espacio y un ambiente desconocido para él. “Rochester” permanece en todo momento aturdido y agobiado por esta naturaleza tan viva, excesiva, llena de brillantes colores y de abundantes y cargantes olores: “Everything is too much (...). Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger. Her pleading

expression annoys me” (Rhys: 42). Odia esa naturaleza desconocida para él por lo que representa y oculta, de la misma manera que odia a Antoinette por ser una extraña, su Otro, y por estar relacionada con la naturaleza por el vínculo naturaleza-mujer: Coulibri es el Edén de esta Eva criolla.

I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its difference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. (Rhys: 111).

“Rochester” viene de Inglaterra, de la “gran nación”, donde todo, incluidos los bosques, ha sido tocado por la mano destructora del hombre científico, el hombre descubridor, el hombre dominante. Se siente seguro en su entorno urbano y percibe su estancia en las islas como una pesadilla. Por el contrario, Antoinette se siente tranquila entre esa naturaleza que la protege de todo mal, “there is the tree of life in the garden and the wall green with the moss, the barrier of the cliffs and the high mountains. And the barrier of the sea. I am safe. I am safe from strangers” (Rhys: 12). Sin embargo, cuando su casa y la naturaleza que la rodea son destruidas por el incendio, cuando la naturaleza es alterada, Antoinette dejará de sentirse a salvo. Al mismo tiempo, la tranquilidad de Antoinette también se verá alterada ante la presencia y actitud aniquilante de Rochester que provocan en ella ansiedad y malestar; como ya hemos visto. De esta forma, “Rochester” consigue que el vínculo de la mujer con la naturaleza se deteriore.

En cuanto a la diferencia entre Inglaterra y las islas caribeñas, tanto “Rochester” como Antoinette lo ven como un sueño. Como dice Antoinette, “Is it true (...) that England is like a dream? (...) London is like a cold dark dream sometimes. I want to wake up” (Rhys: 49). También dice que le gusta estar despierta, y es de esta forma como

ella se sentirá a salvo de cualquier posible pesadilla. En cierto modo, Antoinette sabe qué es lo que le va a ocurrir allí:

I will be a different person when I live in England and different things will happen to me... (...) I must know more than I know already. For I know that house where I will be cold and not belonging, the bed I shall lie in has red curtains and I have slept there many times before, long ago. How long ago? In that bed I will dream the end of my dream. But my dream has nothing to do with England (Rhys: 70).

A “Rochester” las islas caribeñas también le parecen un sueño, “that is precisely how your beautiful islands seem to me, quite unreal and like a dream” (Rhys: 49). Cada uno defiende su mundo, subrayando la dicotomía civilización-naturaleza. Antoinette alega que lo que viene de algo tan primitivo y puro como la naturaleza no puede ser un sueño, irreal: “But how can rivers and mountains and the sea be unreal?” (Rhys: 49). Por su parte, “Rochester” defiende que no puede ser irreal lo que ha sido hecho por el hombre: “And how can millions of people, their houses and their streets be unreal?” (Rhys: 49).

En una de esas casas que menciona “Rochester”, Antoinette se verá encerrada como un animal en una jaula; apartada, aislada de todo el mundo excepto de su guardiana, Mrs. Poole, y recibiendo únicamente en una ocasión la visita de su hermanastro. Así, esa casa representa un espacio de represión y encarcelamiento –en este caso, un encarcelamiento literal–. Rochester encierra a Antoinette en el ático de su gran casa señorial, en el que no hay más que una ventana por la que, además, es imposible mirar, ya que está muy alta. Así, no sólo Antoinette pierde su libertad física al estar cautiva, o su libertad psíquica, ya que este encarcelamiento le hará perderse más si cabe a sí misma, sino que también pierde su libertad visual e imaginativa al ser privada de la visión del mundo exterior. Para Antoinette ya no existirá jamás este mundo; su espacio vital se queda limitado a un ático.

Antoinette no es capaz de encontrar el motivo por el cual ha sido apartada del resto de la civilización –y, sobre todo, de sus raíces, de su realidad en tierras caribeñas–; se pregunta cada día “Why I have been brought here. For what reason? There must be a reason” (Rhys: 116). ¿Cuál es esa razón que busca Antoinette? La respuesta es la naturaleza humana, que no cambiará nunca; “Rochester”, como hombre, se siente amenazado por la figura femenina –el Otro–, pero esta amenaza es para él más grande en el Caribe, ya que ve cómo su mujer goza allí de cierta libertad, una libertad de la que no gozaban las mujeres que él conocía en Europa. Por todo esto, “Rochester” ve a su esposa como un monstruo al que hay que vencer. Así, como hombre, “Rochester” no soporta la libertad e independencia que Antoinette disfruta en su tierra, y el único medio por el que se ve con posibilidades de desempeñar un papel dominante es encerrando a la mujer. De esta forma logra llevar a cabo lo que se esperaba de un hombre inglés de la época y, al mismo tiempo, sentirse un buen hijo frente a su padre.

“Rochester” es el típico “segundón”, el segundo hijo que no heredaba ninguna posesión del padre y debía, por tanto, buscar un matrimonio digno con una mujer de “rica cuna” para así tener, a través de ella, un patrimonio bajo su poder. En este contexto, la figura del padre de “Rochester” cobra dimensiones fantasmales, como emblema de la propia institución del patriarcado. En este sentido, Spivak señala: “Rhys makes it clear that he is a victim of the patriarchal inheritance law of entailment rather than of a father’s natural preference for the firstborn: in *Wide Sargasso Sea*, Rochester’s situation is clearly that of a younger son dispatched to the colonies to buy an heiress” (Spivak, 1985: 251). “Rochester” tiene miedo, intenta no defraudar a su padre e incluso –me atrevo a afirmar– lo considera, o al menos lo trata, como si fuera un dios. Helene Nebeker afirma que “Rhys introduces the image of “the Father –man and god– as opposed to “the mother” –woman and goddess–. From this point on, the emphasis of masculine –and the myths of the masculine– will become dominant” (Nebeker: 147).

“Rochester” no sólo coloniza y domina el cuerpo de Antoinette, sino también su mente, ya que a través del encarcelamiento simbólico “Rochester” aliena a Antoinette – su amenaza, su Otro– y la destruye. El primer paso de esta destrucción es la transformación de esa amenaza en un objeto, en algo tan insignificante como una muñeca, una muñeca sin personalidad a la que dirigir. Christophine se percata de estas artimañas de dominación de “Rochester”: ““All you want is to break her up (...). [Y]ou start calling her names. Marionette. Some word so (...). That word mean doll, eh? Because she don’t speak”” (Rhys: 99). Finalmente, la despoja completamente de su nombre y pasa a llamarla Bertha: ““Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name”” (Rhys: 94). Él decide, como ocurrió con los esclavos, arrebatarle su nombre y con él su persona, su “yo”. La despoja de su personalidad; deja de ser Antoinette y él la convertirá en todo lo que él quiere que sea – su Bertha–. “Rochester” intenta así matar al monstruo por el que se siente tan amenazado. A partir de este momento vendrán otros más llenos de desconfianzas, de engaños y de rechazos, y será, como ya se ha visto, finalmente encerrada en el ático después de haber hecho creer a todos –incluso a ella misma– que está loca; como le dice Antoinette, eso también es obeah.

“Rochester” transforma simbólicamente a Antoinette en una zombi. Recordemos que:

In Vodounist belief, anyone who dies an unnatural death (...) may be claimed as a zombie (...) It is not a poison but the performance of a magical rite by a bokor that creates a zombie (...). The bokor creates a zombie by capturing the victim’s *ti bon age*, that component of the Vodoun soul that controls personality, character and willpower (...). Separated from the *ti bon age*, the body is but an empty vessel, subject to the direction of an alien force, the one who maintains control of the *ti bon age* (Davis: 213).

En relación con *Wide Sargasso Sea*, esta cuestión resulta extraordinariamente relevante. Para transformar a alguien en un zombi, el *bokor* le quita a su víctima el *ti bon age*, es decir el componente del alma que tiene que ver con la personalidad, la naturaleza y la voluntad de las persona. Eso es lo que “Rochester” hace con Antoinette: La lleva a una “muerte” no natural transformándola en Bertha, en una zombi. La lleva— en vida— hasta la muerte de su persona, de su esencia, y su personalidad; le arrebató su nombre y la dota de otro; provoca actitudes en ella dominando, alterando y jugando con sus sentimientos y sus estados de ánimo, llevándola hasta la locura. Le deja sólo su cuerpo, consume su alma. Entonces, ¿se puede considerar a “Rochester” un *bokor*? Esta es mi opinión, ya que mantengo que cada hombre que intenta colonizar y usurpar la identidad de las mujeres, de los nativos —en definitiva, de sus Otros— para dominarlos es un *bokor*. Y, como “Rochester” representa la sociedad patriarcal y colonizadora, ésta es globalmente, en sí misma, un *bokor*. Esto da lugar a que cada uno piense: ¿entonces quién es realmente la amenaza? ¿La naturaleza, la mujer, las diferentes razas? ¿O la supuesta supremacía del hombre, y más aún la del hombre blanco? Esto es lo que sin duda subraya Gayatri Spivak cuando señala que “in the figure of Antoinette (...) Rhys suggests that so intimate a thing as personal and human identity might be determined by the politics of imperialism” (Spivak, 1985: 250).

En uno de los libros que encuentra en Granbois, *The Glittering Coronet of Isles*, “Rochester” lee la definición de lo que es un zombi: “A zombi is a dead person who seems to be alive or a living person who is dead” (Rhys: 67). Rochester se adueña de Antoinette para, como se acaba de indicar, convertirla en Bertha, en una viva muerta, en una zombi, y por medio de ese poder sobre Antoinette y de la obsesión por dominarla, practica también vudú y obeah, en este caso vudú y obeah blancos. Así es como la percibe Christophine, la nodriza de Antoinette y su única aliada:

‘Your wife!’ [Christophine] said. ‘You make me laugh. I don’t know all you did but I know some. Everybody know that you marry her for her

money and you take it all. And then you want to break her up, because you jealous of her. She is more better than you, she have better blood in her (...). Oh I see that first time I look at you. You young but already hard. You fool the girl. You make her think you can't see the sun for looking at her.'

It was like that, I thought. It was like that. But better to say nothing.

(...)

'It's *she* can't see the sun anymore. Only you she see. But all you want is to break her up.'

*(Not the way you mean, I thought)* (Rhys 98).

“Rochester” se ve amenazado por la figura de Christophine no sólo por ser una “Obeah woman”, sino también porque ésta tiene accesibilidad a él a través de la relación tan estrecha que ella mantiene con Antoinette. También se ve amenazado por no poder entenderlas cuando hablan en lengua criolla francesa. De esta manera, se siente de nuevo desplazado, vulnerable e incómodo en ese lugar. Christophine es lo que le queda y le une a Antoinette con la tierra caribeña: “I knelt close to her [Christophine] touching a thin silver bangle that she always wore. (...) She smelled (...) so warm and comforting to me (...) I thought, ‘This is my place and this is where I belong and this is where I wish to stay’” (Rhys: 68).

Christophine representa la experiencia en la sociedad caribeña, siendo asimismo conecedora de las prácticas religiosas de la zona, el Obeah y todo lo que esto conlleva. “Rochester” teme ser envenenado por ella, lo que le hace sentirse en peligro, pues ve que su poder como europeo ya no es capaz de gobernar en esas tierras. La figura de Christophine también es aterradora para los nativos: “The girls from the bayside who sometimes helped with the washing and cleaning were terrified of her. That, I soon discovered, was why they came at all –for she never paid them” (Rhys: 7).

La única forma que “Rochester” encuentra para desprestigiar a Christophine ante Antoinette es la de criticar su lenguaje, sus hábitos, sus creencias, mostrando así los estereotipos que Europa tenía respecto a la gente colonizada: “‘Her language is horrible and she might hold her dress up. It must get very dirty, yards of it trailing on the floor.’ (...) ‘Whatever the reason it is not a clean habit.’ (...) ‘And she looks so lazy. She dawdles about’” (Rhys: 52-53).

Antoinette se casa con un hombre extranjero que representa para ella lo Otro, lo desconocido –y viceversa–. Pero no sólo es el Otro para éste, sino también para toda la sociedad caribeña. Antoinette y su familia no encajan en ninguna esfera social, se encuentran en medio de dos realidades, la de los ingleses y la de los negros, pero sin pertenecer ni ser admitidas por ninguna de ellas: “Between you I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all” (Rhys: 64). Antoinette es rechazada por los distintos grupos sociales y étnicos. Por una parte, Antoinette y su familia sufren rechazo por parte de los blancos, preocupados todos ellos solamente por el dinero. Estos se ríen continuamente de Antoinette y critican a su madre, dotándolas de un apelativo, al igual que hace la sociedad negra, basado en la diferencia y la discriminación racial: “I’ve heard English women call us white niggers” (Rhys: 64). Antoinette también es mal vista por la gente de color de la isla, puesto que ella y su madre llevan en sus venas la sangre del hombre occidental, del invasor, el destructor que aniquiló a la población indígena y llevó esclavos africanos a las islas. Antoinette percibe en su interior el odio que sienten hacia ellas y sufre continuamente a consecuencia de esto y del nombre con el que la población negra se dirige a ella, “cucaracha blanca” –“they hated us. They called us white cockroaches” (Rhys: 9); “[There is] a song about a white cockroach. That’s me (Rhys: 64)–. Otra manifestación del rechazo que Antoinette y su familia experimentan por parte de la sociedad negra es, como ya se ha visto, el fuego originado en su casa. El sentimiento que ante todo esto muestra Antoinette se puede considerar impactante, ya que aunque estas actitudes

provoquen en ella una sensación de miedo, desconfianza y malestar, no quiere separarse de esa tierra ni de sus gentes.

Sin embargo, a pesar de este sentimiento, de estas ansias por quedarse con su única amiga en Coulibri –Tia, una niña negra–, Antoinette también es rechazada por ella. Antoinette ya desde pequeña se siente desorientada en cuanto a su identidad; y a través de Tia llega a reconocerse a sí misma, o al menos reconoce algo parecido a ella misma. Mediante esta relación entre una niña blanca y una negra en la que comparten todo, Rhys explora también el tema de la igualdad. Cuando Coulibri cae pasto de las llamas, Antoinette ve a Tia y quiere correr hacia ella, ser como ella; sin embargo, lo único que recibe por parte de su compañera de juegos es una pedrada en la cabeza. En ese momento, llorando, Antoinette y Tia se miran y Antoinette siente que Tia es ella misma, como si se estuviera mirando en un espejo, “we stared at each other (...). It was as if I saw myself. Like in a looking-glass” (Rhys: 24). Si a lo largo de su infancia Antoinette y Tia pueden leerse como *marasas* –los gemelos de la tradición vudú–,<sup>262</sup> y por tanto representantes de “the hope and communion and understanding, the promise of true love and harmony” (Sourieau: xviii), la realidad histórica del esclavismo y el imperialismo convierte esa identificación en imposible. En palabras de Helen Carr, “the politics of imperialism have both made them alike and separated forever” (Carr: 60). Así, en la noche de la revuelta Tia también se rebela, no contra Antoinette sino contra lo que ésta representa:

I saw Tia and her mother and I ran to her, for she was all that was left of my life as it had been. We had eaten the same food, slept side by side, bathed the same river. As I ran, I thought, I will be like her. Not to leave Coulibri. Not to go. Not. When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something

---

<sup>262</sup> Aunque en las religiones de origen africano los *marasa* son considerados “como una forma vudú de los principios del ying y el yang” (Dorsey: 54) y se les representa generalmente como una unión de lo masculino y lo femenino, creo que es legítima mi referencia a esta imagen para referirse a la dicotomía entre africanos y europeos.

wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. (Rhys: 24).

Tal vez éste sea el rechazo que más le duela a Antoinette, porque, a través de Tia, ella busca su “yo” más completo, una sonoridad y plenitud mística que pudiera también connotar “the imposible reconstruction of a dividied society” (Sourieau: xviii).

Otra manifestación de las oposiciones irreconciliables dentro de la sociedad del Caribe se se revela también en la dicotomía entre oralidad y escritura. Así, Rhys –por medio de Christophine– deposita en las mujeres negras el saber y la resistencia al olvido, y las dota, como explica Ileana Rodríguez, con el poder de la tradición oral. En la memoria de Christophine quedará grabada la historia de su pueblo, de su nación, al igual que las historias desafortunadas de la familia con la que convivió tantos años; el legado de la auténtica Antoinette queda en Christophine, y sólo ésta podrá transmitir el verdadero espíritu de Antoinette. Antoinette utiliza su voz para contarle a “Rochester” su propia historia, su propia verdad. Daniel Cosway –auténtico villano de la trama– también le cuenta oralmente a “Rochester” su versión, pero esta acción viene precedida por la existencia de varias cartas en las que acusaba a Antoinette de estarle ocultando a “Rochester” la verdadera historia de su familia. “Rochester” da mayor credibilidad a la historia de Daniel que a la de Antoinette, ya que, en una sociedad como la de “Rochester”, lo que está escrito goza de mayor validez y prestigio que lo oral: “The letter that Rochester receives from Daniel Cosway, characterizing Antoinette as a victim of congenial insanity, precipitates Rochester’s resolute treatment of her as a lunatic. The power of the written word, even in the guise of Daniel Cosway’s poor facility with language, supersedes anything that Antoinette can tell Rochester. The written exerts authority over the oral, and Daniel is able to successfully represent Antoinette as insane.” (Griffith: 223).

Rhys también presenta la lucha de dos sistemas sociales bien diferenciados: el matriarcado –representado por Christophine, Aunt Cora y por Sister Marie Augustine– y el patriarcado –representado por Richard Mason, “Rochester” y por el padre de este último–. Christophine, el mayor obstáculo con el que se encuentra “Rochester”, forma parte de la familia de Antoinette a través de la dominación colonial. Christophine fue un “regalo” de bodas que el padre de Antoinette le hizo a su madre al casarse: “[Christophine] was your father’s wedding present to me –one of his presents. He thought I would be pleased with a Martinique girl”; pero la relación entre Anette y Christophine se convierte en una de profunda complicidad, y así Christophine decide quedarse por su propia voluntad al lado de Anette después de la emancipación de los esclavos: “Christophine stayed with me because she wanted to stay. She had her own very good reasons you may be sure. I dare say we would have died if she’d turned against us” (Rhys: 8). Ileana Rodríguez explica en *House, Garden, Nation: Space, Gender and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literatures by Women* que en las narrativas femeninas con tema de encarcelamiento, el hecho de presentar a mujeres negras acompañando y aconsejando a mujeres blancas se transforma en la expresión del pacto multiétnico a nivel del género, aunque, como señala Spivak, Christophine se revela en último término como “tangencialmente” en la narrativa: “She cannot be contained by a novel whiche rewrites a canonical English text (...) in the interest of the white Creole rather than the native” (Spivak, 1985: 253).

Aunt Cora es de los pocos dueños de esclavos afortunados que escaparon de la miseria cuando se abolió la esclavitud. La noche de la revuelta, al contrario que Mr Mason, Aunt Cora se llena de coraje y es capaz de enfrentarse a la muchedumbre, llegando incluso a amenazarlos,

‘The little boy is very badly hurt. He will die if we cannot get help for him’.

The man said, ‘So black and white, they burn the same, eh?’

‘They do,’ she said. ‘Here and hereafter, as you will find out. Very shortly’ (Rhys: 23).

Aunt Cora representa para Antoinette la tranquilidad, la protección: “I began to cry. ‘Don’t look’, said Aunt Cora. ‘Don’t look’. She stopped and put her arms round me and I hid my face” (Rhys: 23), y también la seguridad, “‘Anette,’ said Aunt Cora. ‘They are laughing at you, do not allow them to laugh at you’” (Rhys: 22). En medio de todo el caos es Aunt Cora quien calma y dirige a Antoinette, fortalece a Anette y da instrucciones a Christophine. Cuando Antoinette despierta después de varias semanas de convalecencia, se encuentra a salvo en casa de su tía, confiada a sus cuidados. Cuando Aunt Cora regresa a Inglaterra, Antoinette es ingresada en el internado del convento.

Aunt Cora lucha y se enfrenta a Richard Mason y a la institución del patriarcado con el fin de proteger a Antoinette, su patrimonio y su libertad.

I heard her [Aunt Cora] quarrelling with Richard and I knew it was about my marriage. ‘It’s disgraceful,’ she said. ‘It’s shameful. You are handing over everything the child owns to a perfect stranger. Your father would never have allowed it. She should be protected, legally. A settlement can be arranged and it should be arranged. That was his intention.’

‘You are talking about an honourable gentleman, not a rascal,’ Richard said. ‘I am not in a position to make conditions, as you know very well. She is damn lucky to get him, all things considered. (...) I would trust him with my life’.

‘You are trusting him with her life, not yours,’ she said. (Rhys: 72).

Aunt Cora sabe que sus quejas no serán escuchadas y su voz será apagada, pero no sin antes hacer un último esfuerzo para intentar asegurarle, en cierta medida, una salida, una independencia económica a Antoinette: “I kissed her and she [Aunt Cora] gave me a

little silk bag. ‘My rings. Two are valuable. Don’t show it to him. Hide it away. Promise me.’ I promised, but when I opened it, one of the rings was plain gold” (Rhys: 73).

Sister Marie Augustine, por último, es la representante del matriarcado en el ámbito del convento. Aquí Antoinette se siente y se acepta tal y como es. Las monjas del internado no son demasiado estrictas, actitud que es criticada por el obispo en cada visita –de nuevo, el sistema patriarcal forzando la educación de la mujer para ser una servicial esposa y madre–. Sister Marie Augustine se asemeja a Aunt Cora en cuanto a la protección y la calma que le ofrece a Antoinette; cuando ésta tiene una pesadilla, Sister Marie Augustine la lleva a su cuarto, la reconforta y habla con ella para calmarla. Con la vida en el convento, Rhys “explores an alternative social system to substitute the patriarchal one, which generates tragedy and destruction in the main text” (Hemmerechts: 441).

Anette, por el contrario, representa la figura de la madre ausente. Ausente cuando se vuelve loca y es recluida, pero también anteriormente, pues en todo momento se muestra distante con Antoinette, quien no recibe más que rechazo por parte de su madre, al mismo tiempo que ve como ésta le dedica más tiempo y más amor a Pierre, el hermano pequeño:

A frown came between her clack eyebrows, deep (...). I hated this frown and once I touched her forehead trying to smooth it. But she pushed me away, not roughly but calmly, coldly, without a word, as if she had decided once and for all that I was useless to her. She wanted to sit with Pierre or walk where she pleased without being pestered, she wanted peace and quiet. I was old enough to look after myself. ‘Oh, let me alone,’ she would say, ‘let me alone’ (Rhys: 7).

De hecho, la figura de su madre pasa a ser para Antoinette una causa más de miedo: “after I knew that she talked aloud to herself I was afraid of her” (Rhys: 7).

Anette presagia el destino que va a correr la familia a manos de los antiguos esclavos e insta en repetidas ocasiones a su nuevo marido, Mr Mason, que abandonen Coulibri. Éste hace caso omiso a sus súplicas y así Anette ve que todo por lo que ha luchado desaparece en la fatídica noche del incendio. La peor pérdida que sufre Anette es la del pequeño Pierre, muerte que jamás superará y que la desequilibra mentalmente para siempre. La locura de Anette puede ser considerada, simbólicamente, un castigo por haber vendido su independencia y su autonomía de decisión al casarse con Mr Mason para salir de la miseria en la que habían caído poco después de ser abolida la esclavitud. Si no se hubiera casado, los antiguos esclavos no sentirían tanto odio hacia su familia, como así había sido en el pasado: “The black people did not hate us quite so much when we were poor. We were white but we had not escaped and soon we would be dead for we had no money left. What was there to hate? Now it had started up again and worse than before” (Rhys: 16). Además, si no se hubiera casado, Anette habría conservado la potestad para decidir por ella misma, huyendo antes de que un fatídico desenlace hubiese tenido lugar.

Desde el suceso del incendio, Antoinette siente que ha perdido definitivamente a su madre y se refugia en otras figuras maternas: Aunt Cora, Christophine y Sister Marie Augustine, todas ellas mujeres fuertes que hubieran podido ofrecerle a Antoinette modelos de resistencia si su destino no hubiera estado ya escrito.

Con “Rochester”, Rhys introduce un personaje masculino que no es solamente un villano, sino que lo presenta también como una víctima; una persona rechazada por su padre, en medio de un espacio geográfico desconocido para él, y sin apenas poder relacionarse con la gente –ya que prácticamente no hablan su idioma–. Es un inglés capaz de sufrir y de amar; y aunque el miedo dificulta que él ame o confíe en Antoinette plenamente, sí consigue amarla en parte; “no es un mero destructor del amor triunfante, sino que se destruye a sí mismo cuando lo pierde” (Angier: 108-9). Como ya se ha visto, “Rochester”, en su papel de patriarca después del acto del matrimonio, domina y aliena

a Antoinette y se hace con la posesión del dinero de ésta. Cada vez que “Rochester” y Christophine discuten, patriarcado y matriarcado se enfrentan directamente.

Richard Mason, hijo de Mr Mason, es el primer culpable del trágico final de Antoinette, pues es él quien vende a Antoinette a “Rochester”, el mejor postor. Cree ser dueño de ésta y la entrega en matrimonio en el momento que él decide y a quien a él le parece, sin tener en cuenta los sentimientos y deseos de la mujer. Aparta así a Antoinette de la tranquilidad del convento, del matriarcado, y la lleva hacia un patriarcado y una dominación que finalmente acabará con ella.

El padre de “Rochester”, aunque ausente, es un personaje que ejerce fuertemente el poder patriarcal. “Rochester” es una víctima de este padre que, al igual que Richard Mason hace con Antoinette, lo vende al mejor postor. La razón por la que “Rochester” se casa con Antoinette no es otra que la de acatar las órdenes de su padre. La figura de este padre actúa como un fantasma que está presente a lo largo de toda la trama, y que viene para rondar a sus víctimas –Antoinette y “Rochester”– hasta acabar con ellas. Es “Rochester” el que acaba con Antoinette, sí; pero, de alguna manera, se puede decir que sus hilos, cual marioneta, los ha manejado su padre:

All wish to sleep had left me. I walked up and down the room and felt the blood tingle in my finger-tips. It ran up my arms and reached my heart, which began to beat very fast. I spoke aloud as I walked. I spoke the letter I meant to write.

‘I know now that you planned this because you wanted to be rid of me. You had no love at all for me. Nor had my brother. Your plan succeeded because I was young, conceited, foolish, trusting. Above all because I was young. You were able to do this to me...’

(...)

I wrote:

Dear Father,

We are leaving this island for Jamaica very shortly. Unforeseen circumstances, at least unforeseen by me, have forced me to make this decision. I am certain that you know or can guess what has happened, and I am certain you will believe that the less you talk to anyone about my affairs, especially my marriage, the better. (Rhys: 104-105).

Cuando “Rochester” se da cuenta de que su padre y su hermano, aún siendo conoedores del pasado familiar de Antoinette y de la locura de su madre, lo obligan a casarse con ésta, se siente manipulado también por ella. Entonces una ira desmedida hace presa en él; una ira que también parece llevarlo hasta la locura, hasta la obsesión:

Vain, silly creature. Made for loving? Yes, but she'll have no lover, for I don't want her and she'll see no other. (...) She said she loved this place. This is the last she'll see of it. I'll watch for one tear, one human tear. Not that blank hating moonstruck face. I'll listen... If she says good-bye perhaps adieu. *Adieu* –like those old-time songs she sang. Always *adieu* (and all songs say it). If she too says it, or weeps, I'll take her in my arms, my lunatic. She's mad but *mine, mine*. What will I care for gods or devils or for Fate itself. If she smiles or weep or both. For me. Antoinetta –I can be gentle too. Hide your face. Hide yourself but in my arms. You'll soon see how gentle. My lunatic. My mad girl. (Rhys: 107).

A la figura del padre también viene ligado el pasado colonial; un pasado que está presente en los acontecimientos de la novela desde el principio de ésta.

A lo largo de toda la novela, el lector se encuentra con diferentes indicios que presagian lo que al final va a ocurrir –incluso sin conocer la novela *Jane Eyre*–. Malos presagios son las pesadillas y, a veces, la propia naturaleza: el olor marchito de las flores evoca la muerte, a “Rochester” los colores de la naturaleza le provocan sentimientos de claustrofobia –una claustrofobia que actúa como heraldo de la que él mismo le provocará a Antoinette en el ático–. Otro aviso del final es la creencia de que es un mal

presagio ver morir a un loro; como recuerda Antoinette en la noche de la revuelta: “I heard someone say something about bad luck and remembered that it was very unlucky to kill a parrot, or even to see a parrot die. They began to go then, quickly, silently, and those that were left drew aside and watched us as we trailed across the grass” (Rhys: 23); los negros se apartan de Aunt Cora y de Antoinette, dejan de perseguirlas y salen despavoridos ante tal visión.

Se podría decir que este loro es una imagen, o símbolo de la propia Antoinette. Al igual que ella, el loro parece estar desconcertado con su propia identidad, pues que habla tanto francés como la lengua criolla; es decir, tiene una mezcla de culturas –como Antoinette–. Mr Mason, un inglés, le corta las alas al loro y esto le causa la muerte ya que la noche del incendio no puede volar, y, por su parte, a Antoinette también le “corta las alas” un inglés, “Rochester”, haciéndola caer en la demencia, separándola de su vida y sus recuerdos en la isla, y encerrándola en un ático. Al igual que le ocurre al loro, esto será la causa de su muerte. La imagen del loro muriendo mientras cae ardiendo sin poder volar es fiel reflejo de la imagen de Antoinette precipitándose hacia el vacío desde lo más alto de la mansión de “Rochester” en Inglaterra durante el incendio provocado por ella misma. Al igual que el loro intentaba volar alto y lejos para protegerse, Antoinette también quiere volar, volar lejos de “Rochester”, del patriarcado y de la locura impuesta por éstos; ser, por fin, de nuevo libre.

El presagio más claro de lo que le va a acontecer a Antoinette son los sueños. Antoinette tiene tres sueños premonitorios de su propio destino. En el primer sueño –que es muy corto con respecto a los otros dos–, Antoinette se ve caminando por un bosque acompañada por alguien al que no puede ver. No logra saber quién es esa persona que le hace compañía, pero sí percibe el odio que ésta siente hacia ella: “I dreamed that I was walking in the forest. Not alone. Someone who hated me was with me, out of sight. I could hear heavy footsteps coming closer and though I struggled and screamed I could not move. I woke crying” (Rhys: 11).

Antoinette tiene su segundo sueño cuando está en el convento, después de la visita del Mr Mason en la que éste le informa de que en breve abandonará el convento y que un joven inglés irá a visitarlos. En este sueño, Antoinette camina hacia el bosque, pero ahora es ella la que sigue al hombre que la acompaña y que la mira con profundo odio en sus ojos; “I follow him, sick with fear but I make no effort to save myself; if anyone were to try to save me, I would refuse. This must happen” (Rhys: 34). Al adentrarse en la naturaleza, se da cuenta de que no están en el bosque, sino en un jardín cercado por una gran pared de piedra y en donde los árboles le son desconocidos: “‘Here?’ He turns and looks at me, his face black and hatred, and when I see this I begin to cry. He smiles slyly. ‘Not here, not yet’ (Rhys: 34). Antoinette ve unas escaleras: “[I]t is too dark to see the wall or the steps, but I know they are there and I think, ‘It will be then when I go up these steps. At the top’” (Rhys: 34). De repente, procedente del final de dichas escaleras, Antoinette escucha una extraña voz que le dice: “‘Here, in here’” (Rhys: 34).

En el tercer y último sueño –sueño que lleva a Antoinette a lanzarse desde la casa en llamas–, Antoinette ya sabe hacia dónde iban las escaleras que vio en su primer sueño: “I know now that the flight of steps leads to this room where I lie watching the woman asleep with her head on her arms” (Rhys: 122). Se levanta, se apodera de las llaves que están en posesión de la mujer que está durmiendo a su lado –llaves que la mantienen encerrada en ese ático– y se adentra con una vela en las distintas dependencias de la casa –“it was easier this time than ever before and I walked as though I were flying” (Rhys: 122). En su recorrido por la casa, como en los otros dos sueños, no está sola: “all the people who had been staying in the house had gone (...) but it seemed to me that someone was following me, someone was chasing me, laughing. (...) I never looked behind me for I did not want to see that ghost of a woman who they say haunts this place” (Rhys: 122). En una de las habitaciones que reconoce como la de Aunt Cora, ve velas encendidas y esto la repugna por lo que las tira todas al suelo y una prende las cortinas: “I laughed when I saw the lovely color spreading so fast, but I did not stay to watch it” (Rhys: 123). Sale de dicha habitación con un cirio en la mano y continúa

recorriendo la casa. Entonces, se encuentra con el fantasma que acecha el lugar: “I saw her –the ghost. The woman with streaming hair. She was surrounded by a gilt frame but I knew her” (Rhys: 123). En este sentido, Spivak nos hace notar que “[in Ovid’s *Metamorphoses*, Narcissus’ madness is disclosed when he recognizes his Other as his self: ‘Iste ego sum’. Rhys makes Antoinette see her *self* as her Other, Brontë’s Bertha” (Spivak, 1985: 250). Al ver su reflejo en el espejo, al verse ella misma como el fantasma que moraba en la casa, se asusta, deja caer la vela, la cual prende un mantel, y sale corriendo. Mientras corría, se acuerda de su Christophine, a la que pide ayuda a gritos. Recorre rápidamente varias estancias más de donde requisa más velas que va dejando caer para que ardan en compañía de las anteriores. Ella sube y sube las escaleras buscando un lugar que la proteja del intenso calor que emite la casa en llamas. Se empiezan a oír gritos en la casa:

When I was out on the battlements it was cool and I could hardly hear them. I sat there quietly. I don’t know how long I sat. Then I turned round and saw the sky. It was red and all my life was in it. I saw the grandfather clock and Aunt Cora’s patchwork, all colours, I saw the orchids and the stephanotis and the jasmine and the tree of life in flames. I saw the chandelier and the red carpet downstairs and the bamboos and the tree ferns, the gold ferns and the silver, and the soft green velvet of the moss on the garden wall. (...) I heard the parrot call as he did when he saw a stranger, *Qui est là? Qui est là?* And the man who hated me was calling too, Bertha! Bertha! (Rhys: 123).

Siente el aire mover su pelo como si fueran alas, y al asomarse hacia el precipicio divisa el estanque de Coulibri y también a su amiga de la infancia, Tia, haciéndole señas para que se reúna con ella. Al mismo tiempo escucha de nuevo la voz que la llama Bertha. Una vez más, Antoinette se encuentra en medio de dos mundos y tiene que optar por uno de ellos. De repente, “someone screamed and I thought, *Why did I scream?* I

called ‘Tia!’ and jumped and woke” (Rhys: 123-124). Su alienación ha llegado al extremo de dividirla de su propia voz. Antoinette salta, salta hacia Tia, con quien comparte otra experiencia: la opresión. Ambas han sido víctimas; Tia por la esclavitud y el sistema colonial, y Antoinette por Rochester y el sistema patriarcal. Antoinette rechaza a “Rochester” y a la sociedad imperial que éste representa, reconciliándose así con el pueblo negro, reuniéndose con él a través de su alma. Antoinette en Inglaterra representa el esclavo que no tiene otra opción que quemar la casa de su “amo” –de la misma manera que los negros hicieron con la suya la noche de la revuelta, librándose así de la dependencia a la que los sometían–. La casa es el símbolo de la familia patriarcal, de la posesión, del poder... y destruyéndola (tanto los negros como ahora Antoinette) se deshacen de la opresión que padecían; es la venganza de Antoinette, “I hate you and before I die I will show you how much I hate you” (Rhys: 95).

Únicamente en un lugar tan extremadamente inhóspito para ella como es Inglaterra, Antoinette llega a asimilar la verdad acerca de su final: la única forma de escapar de su “locura” era la muerte. Solamente a través de ésta encontrará Antoinette su salvación, su libertad, deshaciéndose así de la amenaza de un una sociedad y de un hombre tiránicos. El fantasma que ella ve no sólo es su imagen, sino también la imagen de su madre, la de Tia, incluso la de Amèlie, la criada mulata con la que “Rochester” mantiene relaciones; es el fantasma de la mujer, de cualquier mujer, porque Antoinette, al igual que Bárbara en *Jardín*, representa a todas las mujeres, al “yo” femenino. Una vez más, el lector se encuentra ante un final diferente a los típicos del denominado “Female Gothic”, donde la heroína encuentra su felicidad. Para Antoinette, no hay final feliz: “Now at last I know why I was brought here and what I have to do. There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again to light me along the dark passage”. (Rhys: 124)

## **CONCLUSIONES**

Las cuatro obras literarias que he analizado a lo largo de este estudio comparten una serie de características que nos permiten abordarlas tanto desde las convenciones tradicionales del género gótico que presentábamos en el primer bloque de esta tesis – análisis de los personajes, los espacios o las recurrencias temáticas–, como desde la perspectiva de nuevos enfoques críticos que toman en consideración las variables de raza y género, las especificidades socio-históricas de la región del Caribe, o las consideraciones de la ecocrítica con respecto a la relación entre los seres humanos y el entorno natural.

En las cuatro obras analizadas, la figura central en torno a la cual se articula la trama es una mujer que responde, en grados variables, al arquetipo de la heroína clásica de la literatura gótica –“la doncella”–: joven, intensamente emocional, convenientemente inexperta, y sometida –o dispuesta a someterse– al poder de un varón –padre, hermano, abuelo, tío o marido– que limita sus posibilidades de alcanzar una auto-realización plena. Quizá el caso menos obvio sea el de Maria en *Mijn zuster de negerin*, puesto que aparentemente ésta ha decidido por sí misma abandonar su carrera profesional como maestra para volver a la plantación en la que nació; no obstante, parece evidente que el hecho de ser hija bastarda del dueño de la hacienda corta de raíz sus posibilidades de vivir una relación amorosa con su hermanastro, a cuyos sentimientos parece en principio corresponder. Pero en el caso de Bárbara y el marinero que la desposa, de la narradora de “Chronique d’un faux-amour” –manipulada por su padre primero y más tarde convertida en zombi por el siniestro tío de su marido–, y de Antoinette –a quien el personaje de “Rochester” aniquila psicológicamente después de haber sido “vendida” a él por un hermanastro sin demasiados escrúpulos–, la

incapacidad última de las heroínas para sobrevivir intactas al patriarcado resulta evidente.

En este sentido, quizá sea conveniente destacar que un rasgo que comparten las cuatro protagonistas es el de ser huérfanas de madre. Maria, Bárbara, la anónima protagonista de “Chronique d’un faux-amour” y Antoinette han perdido a sus madres en algún momento de sus vidas, y, a pesar de que sobre ellas se proyecta la sombra protectora de criadas, nodrizas, tías o monjas, la ausencia de la figura materna parece hacerlas especialmente vulnerables e indefensas ante las amenazas que proceden del mundo exterior o los fantasmas interiores que las habitan. El incesto, la locura, la obsesión de/o por un hombre, el aislamiento o la alienación son algunas de las amenazas que acechan a estos personajes, y a las que en todos los casos finalmente sucumbirán. Ninguna de las obras estudiadas ofrece un final “feliz” para sus protagonistas, contraviniendo así una de las normas clásicas y no escritas del gótico femenino clásico.<sup>263</sup> Independientemente del género de los autores de estas cuatro obras, el destino final de las protagonistas femeninas es esencialmente trágico.

Otra diferencia significativa que presentan estos personajes femeninos con respecto a los de la tradición –especialmente, la occidental– es su insinuada o declarada naturaleza sexual. Incluso el personaje de Maria, tan minimalista en el texto, comete la “imprudencia” de dejar su puerta abierta para Frits, y de abrazarle entre risas cuando él la atraviesa: doble transgresión si interpretamos que ella re-encarna para el protagonista a la figura materna. Bárbara, aunque sea de forma vicaria, es iniciada en los más oscuros entresijos del amor perverso de “A...” a través de la lectura de sus cartas a la bisabuela, que una y otra vez repasa obsesivamente. Pero es sin duda la narradora de “Chronique d’un faux-amour” el personaje más abierta e impenitentemente sexual de nuestro corpus,

---

<sup>263</sup> Melissa Edmundson Makala, por ejemplo, argumenta en su monografía *Women’s Ghost Literature in Nineteenth-Century Britain* que “the Female Gothic tends to have happy endings” (Edmundson Makala: 20), en tanto que en el gótico escrito por varones predominan los finales trágicos. Anne Williams, por su parte, in *Art of Darkness*, afirma que “[t]he male Gothic has a tragic plot. The female formula demands a happy ending, the conventional marriage of Western comedy” (Williams, 1995: 103).

y su lenguaje, como se ha visto, es sumamente explícito en todo lo que se refiere a la sexualidad y el deseo. Ya he argumentado que es seguramente ésta la razón de su “castigo”, al igual que ocurre con el personaje de Antoinette en *Wide Sargasso Sea*. Aunque Jean Rhys es mucho más sutil y comedida que Alexis al tratar estas cuestiones, parece indudable que es la pasión sexual de Antoinette –“el sol que lleva dentro”, como diría Christophine– una de las razones principales por las que “Rochester” la encuentra repulsiva y peligrosa, como también se sugiere en la novela original de Charlotte Brontë. En ambos casos, esta sexualidad “desbocada” parece ir de la mano de la “impureza” racial de las protagonistas. Dicho de otro modo, es su sangre “negra” – recordemos que Rochester subraya que los ojos de Antoinette no son en ningún modo europeos– lo que les hace transgredir el modelo de mujer asexuada favorecido por la hipócrita moral de la clase alta europea –y recordemos de nuevo que “Rochester” no tiene escrúpulos a la hora de mantener relaciones sexuales con Amélie, una de las criadas de Antoinette–.

En cuanto al personaje de “la esposa” –por lo general representada en la novela gótica europea como sumisa y complaciente– se ve también claramente subvertido en el corpus que he analizado: tanto Bárbara como Antoinette, a pesar de su aparente e inicial sometimiento a los dictados de sus respectivos esposos, terminan por rebelarse frente a ellos de una u otra forma: Bárbara retornando a su casa ancestral para reencontrarse a sí misma –aunque encuentre al fin la muerte–, Antoinette prendiendo fuego y aniquilando la mansión ancestral en la que su esposo la ha convertido en reclusa para alcanzar así la única forma posible de liberación para ella.

Los demás personajes característicos del género gótico tradicional también están presentes, con mayor o menor grado de protagonismo, en las obras analizadas. Así, encontramos en nuestro corpus de análisis un número considerable de personajes masculinos que desempeñan el papel de villanos y/o rufianes, y que en grados variables exhiben los rasgos propios de la masculinidad que señalaba William P. Day: egoísmo,

prepotencia, afán de dominio, de poder, entre otros. En *Mijn zuster de negerin*, la función de villano corresponde a la figura del padre de Frits, puesto que sus actos pasados dan lugar a la desgracia de éste y de Maria –así como de su madre, muerta en el momento del parto, según se nos hace saber–. En *Jardín* podemos hablar de dos villanos: “A...”, el amante de la bisabuela –ya que su enfermizo “amor” tiene como objeto último el poseerla y dominarla–, y el marinero –ya que al transformar a Bárbara en una mujer “ideal” según los patrones de la sociedad europea de la época destruye su esencia y su identidad, profundamente arraigada en el entorno caribeño–. En “Chronique d’un faux-amour” el villano principal es, desde mi punto de vista, el padre de la narradora, artífice –voluntaria o involuntariamente– de todos los males que terminan por destrozarla psicológicamente. También desempeña muy obviamente el papel de villano el *bokor* –el tío de Lucien–, que, movido por el deseo de poseerla sexual y emocionalmente, convierte en zombi a la protagonista, condenándola a vagar entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En *Wide Sargasso Sea*, por último, Rhys da cabida a cuatro villanos: Richard Mason, el padre de “Rochester”, “Rochester” y Daniel Cosway. Richard Mason, hermanastro de Antoinette, es el culpable de la desgracia de ésta, ya que es el responsable de la unión de Antoinette con “Rochester”, y cómplice además de su desposesión económica, al no fijar en el contrato matrimonial una cláusula que garantice el que Antoinette conserve para sí misma una parte de su herencia. El padre de “Rochester” es la otra parte también interesada en esta transacción: la boda de su hijo con una rica heredera le garantiza que éste no será una molestia para él ni para su primogénito, como subraya su hijo en una de las cartas que le escribe. Por supuesto, “Rochester” es el villano por antonomasia en esta novela, ya que es el causante directo del trágico final de la protagonista. Pero no debemos olvidar a Daniel Cosway, cuyas insinuaciones acerca de la promiscuidad sexual de Antoinette y la locura heredada de su madre terminan de minar la confianza de Rochester en su esposa.

En cuanto a la figura del vagabundo de la literatura gótica tradicional –imagen del aislamiento, de la soledad, del errar en continuo exilio–, en las obras analizadas está

representado fundamentalmente por los personajes principales de las mismas –Frits, Bárbara, la joven víctima de zombificación y Antoinette–, ya que todos vagan, física o espiritualmente, en busca de su libertad y su propia identidad. Y esto es debido no a un castigo divino –como a menudo ocurre en la tradición gótica europea–, sino como consecuencia de las acciones terribles realizadas en el pasado por otras personas.

Por lo que se refiere al personaje del sirviente, en las obras que hemos visto no aparece caracterizado como una figura cómica, tal y como se le representa a menudo en la tradición europea. En todos los casos, se trata de un/a esclavo/a o de un/a descendiente de esclavos, y connota de forma explícita el oscuro pasado colonial del Caribe. Este personaje es también testigo de los hechos acontecidos en el pasado, y sobre él o ella recae la misión de transmitirlos a la posteridad. Esta figura está representada en las obras analizadas por Wancho, Laura, Lamercie y Christophine, respectivamente. Es llamativa la lealtad que estos personajes muestran hacia sus señoras o señores, lo que parece inscribirlos en la tradición del “Ariel” shakesperiano. En el caso de las criadas, su función se revela reiteradamente como la de la ejercer de madres subrogadas o sustitutas (“*othermothers*”), representando así –al igual que las tías o las monjas– un papel ampliamente reconocido en la cultura y la sociología del Caribe, como ha destacado, entre otras, Ana Bringas en su obra *Muller e literatura na sociedade caribeña anglófona* (2000).

Por último, si el clero desempeñaba un papel característico en el gótico europeo, en el caso de la literatura del Caribe –al menos en el corpus que he analizado–, con la excepción de las monjas católicas que aparecen tanto en “Chronique d’un faux-amour” como en *Wide Sargasso Sea* –y cuya presencia se vincula a los personajes de las clases acomodadas–, la religión viene representada en estas obras por practicantes de diferentes cultos caribeños: estos son, sin duda, uno de los elementos más característicos cuando pensamos en la hibridez o el sincretismo cultural de la región. En *Wide Sargasso Sea* nos encontramos con el personaje de Christophine, que es una “Obeah woman” tan

respetada como temida en su entorno, y que, como subraya Spivak, demuestra una clara conciencia de las especificidades culturales de sus prácticas religiosas (Spivak, 1985: 253). En “Chronique d’un faux-amour” aparece la figura del *bokor*, el temido sacerdote de la religión vudú, a quien sin duda Alexis introduce en el texto –como a la zombi– como parte de su compromiso político con la reconstrucción de un imaginario genuinamente haitiano: al igual que otros escritores y escritoras de su generación y de las subsiguientes, Alexis reconoce la importancia del vudú y lo defiende como “a legitimate and vital component of a national folklore” (Sourieau: xii).

Si en la introducción de este trabajo destacábamos el papel decisivo de los espacios y los escenarios en la literatura gótica, hemos visto a lo largo de las páginas precedentes cómo en el caso del gótico caribeño no hay lugar para los castillos –salvo “Thornfield Hall” en la parte inglesa de *Wide Sargasso Sea*–, las ruinas medievales o los paisajes desoladores y oscuros propios de la tradición europea. Con la excepción de los conventos, que aparecen tanto en “Chronique d’un faux-amour” como en *Wide Sargasso Sea*, es el propio paisaje de las islas, exuberante y colorista, el que se convierte en amenazador y monstruoso para los personajes occidentales en particular, aunque en el caso de *Jardín* éste también adquiera dimensiones apocalípticas para Bárbara. Es sumamente llamativa la ambigüedad de este escenario en la novela de Dulce María Loynaz, donde la propia fecundidad de la naturaleza termina por destruir a la protagonista, su supuesta aliada original. Pero son en general los espacios que denotan la intrusión del hombre occidental en el paisaje de las islas –y de forma particular las plantaciones esclavistas– los que muestran un lado más fantasmal y siniestro tanto en *Mijn zuster de negerin* como en *Wide Sargasso Sea*. Observamos así mismo que las antiguas mansiones familiares y su manifiesta decadencia, a la manera de Poe, simbolizan el derrumbe de las estructuras sociales que marcaron la historia de la región caribeña. Esto es especialmente perceptible en *Mijn zuster de negerin*, *Jardín* y *Wide Sargasso Sea*. En el caso de *Jardín*, el triunfo final de la naturaleza sobre “la civilización” puede leerse como un homenaje de la autora cubana a la aparentemente

inagotable fertilidad de los trópicos, que, hasta ahora, la intervención del hombre occidental no ha logrado domeñar. En todo caso, es también preciso mencionar que los espacios claustrofóbicos de la tradición gótica europea –de los que el ático de Thornfield Hall sería el ejemplo más emblemático– se ven complementados por escenarios menos canónicos pero igualmente asfixiantes: destaca en este sentido el encierro de las protagonistas de “Chronique d’un faux-amour” y *Wide Sargasso Sea* en sus propios cuerpos y mentes tras el proceso de zombificación.

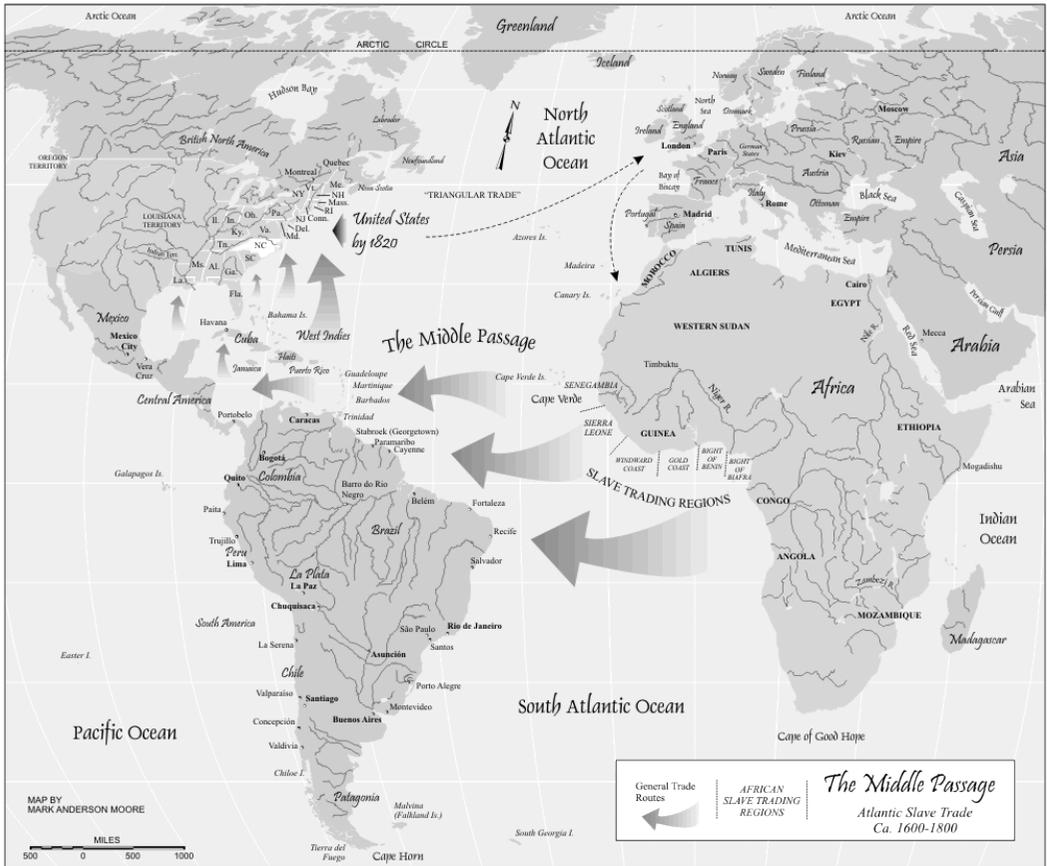
Mencionaba en la introducción de esta tesis como otra característica propia de la literatura gótica el miedo a lo desconocido, un miedo proyectado hacia las variables figuras del “Otro”. En las obras analizadas, las relaciones entre el Yo y el Otro son múltiples, y se configuran en función de diferentes variables. El personaje de Frits en *Mijn zuster de negerin* parece vivir atormentado por la sensación de ser siempre el Otro, independientemente del lugar en el que se encuentre: se siente tan desplazado en la Europa de la que huye como en el Caribe que lo recibe. Pero quien genuinamente encarna la posición del Otro –de la Otra en este caso– es Maria, su *Doppelgänger*, su hermana en un sentido tan metafórico como real: compañera de juegos en la infancia, objeto de deseo en la juventud, madre imaginaria, depositaria de todo aquello que el protagonista no encuentra en las mujeres europeas, y, en último término, fruta prohibida por ser hija del pecado de su mismo progenitor. Dulce María Loynaz le da un giro al concepto del Yo y del Otro que ha marcado desde tiempos inmemoriales a la cultura europea, identificando al Yo con la mujer, la naturaleza y el trópico, y al Otro con el hombre, la ciudad y la civilización occidental. No obstante, esta ecuación no se mantiene estable a lo largo de su novela, revelando quizá que, la hibridez cultural contribuye a la deconstrucción y el des/centramiento de cualquier dicotomía supuestamente invariable. Jacques Stephen Alexis muestra cómo el Yo de la protagonista se transforma en un Otro a través del rito de la zombificación, incidiendo sin duda en esa misma idea: la racionalidad occidental, con sus estrictas normas de conducta, se desgasta progresivamente en sus zonas de contacto con otras culturas, del

mismo modo que la cuchara de plata con que la narradora del relato golpea su anillo de casada termina “percée d’un petit trou au milieu de sa cupule” (Alexis, 1960: 108). Y es que, a pesar de su formación occidental, Alexis es el único afrodescendiente entre los autores que he estudiado, y sin duda el más comprometido con la reivindicación de las culturas negras del Caribe. Finalmente Jean Rhys, que crea su novela sabiendo que el destino de su protagonista está ya indeleblemente escrito e inscrito en el “libro sagrado” del patriarcado europeo –por más que Charlotte Brontë intentara abrir una puerta por la que Jane Eyre pudiera escapar– mantiene casi intactas las dicotomías que alían al Yo con la masculinidad y la cultura europea y al Otro con la feminidad criolla. Christophine, la genuina subalterna y sin duda el personaje más radicalmente opuesto a la lógica del todopoderoso Yo eurocéntrico y hegemónico, “cannot be contained by a novel which rewrites a canonical English text within the European novelistic tradition in the interest of the white Creole rather than the native” (Spivak 1985: 253). En todo caso, y como afirma Antonio Benítez Rojo en una magistral apreciación que quiero utilizar como conclusión final de mi estudio,

El texto caribeño es excesivo, denso, *uncanny*, asimétrico, entrópico, hermético, pues, a la manera de un zoológico o bestiario, abre sus puertas a dos grandes órdenes de lectura: una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente –al mundo de afuera—donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge hacia el vacío de su imposible origen, y sueña que lo incorpora y que es incorporado por éste (Benítez Rojo: 39).

# **A N E X O**



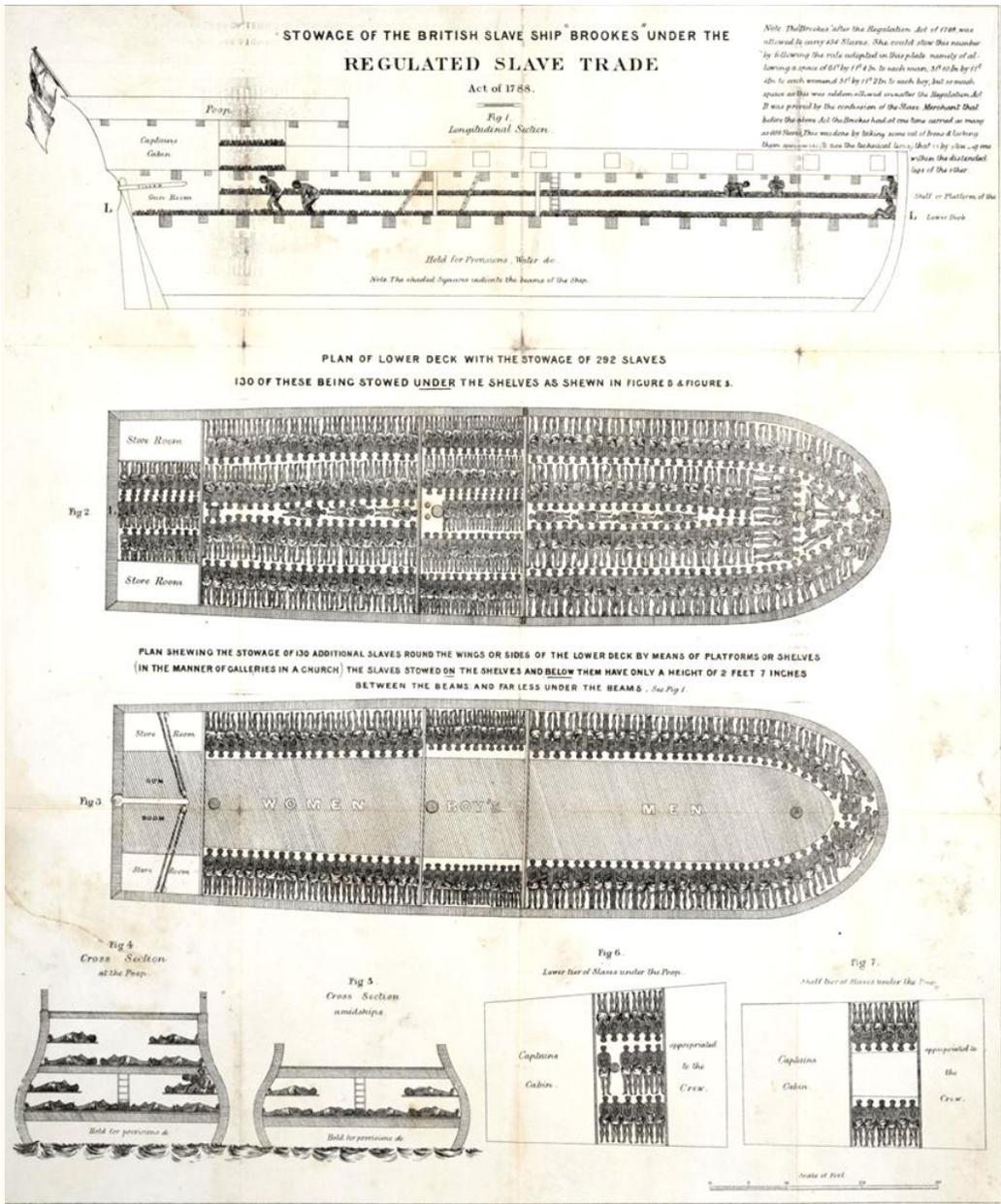


## The Middle Passage Map

© 2003. All rights reserved. Presented by the North Carolina Office of Archives & History, in association with the University of North Carolina Press.

<http://www.waywelivednc.com/maps/historical/middle-passage.htm>

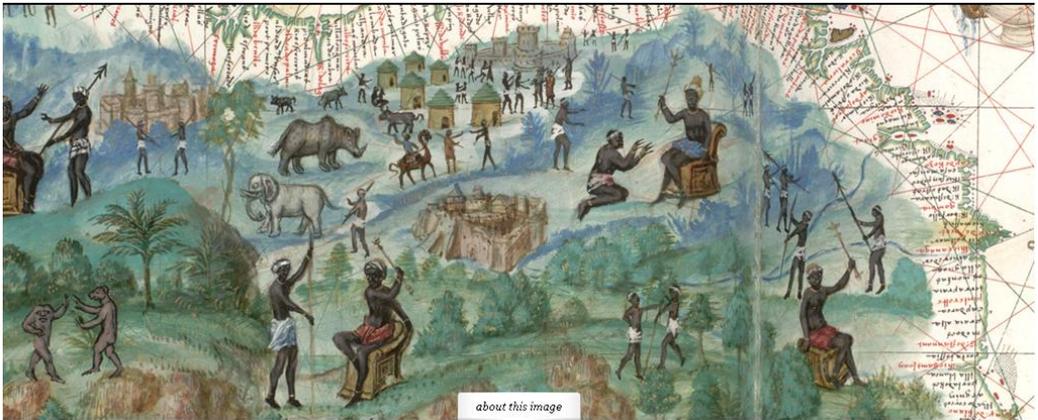
(Página visitada el 19 de octubre de 2015)



**Stowage of the British Slave Ship “Brookes” under the Regulated Slave Act, 1788**

<http://www.loc.gov/resource/rbpe.28204300/?sp=1>

(Página visitada del 19 de octubre de 2015)



**Detail from “Vallard Atlas” (Northwest Africa plate), 1547**

Nicholas Vallard de Dieppe

<https://oieahc.wm.edu/index.cfm>

(Página visitada el 17 de noviembre de 2015)

**Will be Sold,**  
*Before the door of the Eagle Tavern.*  
 At 12 o'clock, on Monday the 24th instant,  
 A NUMBER OF  
**VALUABLE**



**SLAVES;**  
 CONSISTING OF  
 An excellent Carpenter, a Brick Moulder,  
 A Tanner, a good Crop Hand,  
 2 Women, and 5 children.

*The Women are excellent House Servants  
 and young, the Men too are mostly young.*

A credit of Ninety Days will be given, the purchaser giving a Negotiable Note, with an approved endorser, but if the purchaser prefers paying Cash, it will be received, in which case the legal discount will be allowed.

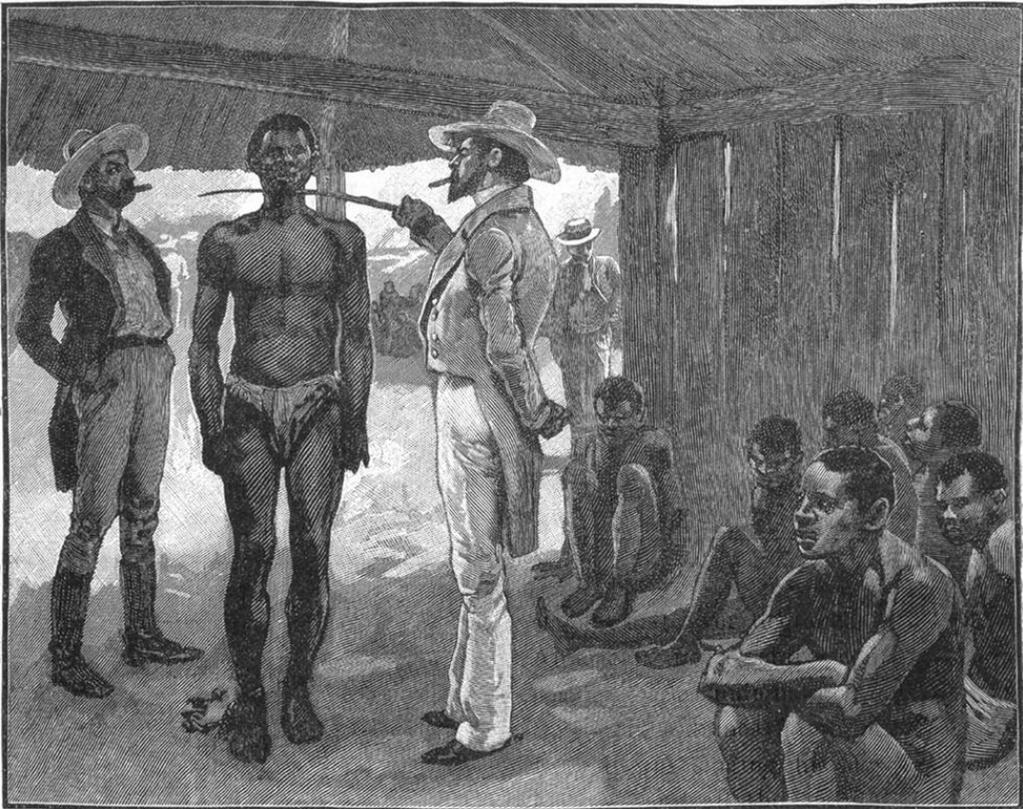
**Thomas Taylor.**

February 17, 1819.  
 J. O'LEIGH, PR.

**Slave Trade Announcement**

[http://a57.foxnews.com/global.fncstatic.com/static/managed/img/U.S./0/0/Slave %20Trade% 20Stadium665.jpg](http://a57.foxnews.com/global.fncstatic.com/static/managed/img/U.S./0/0/Slave%20Trade%20Stadium665.jpg)

(Página visitada del 19 de octubre de 2015)



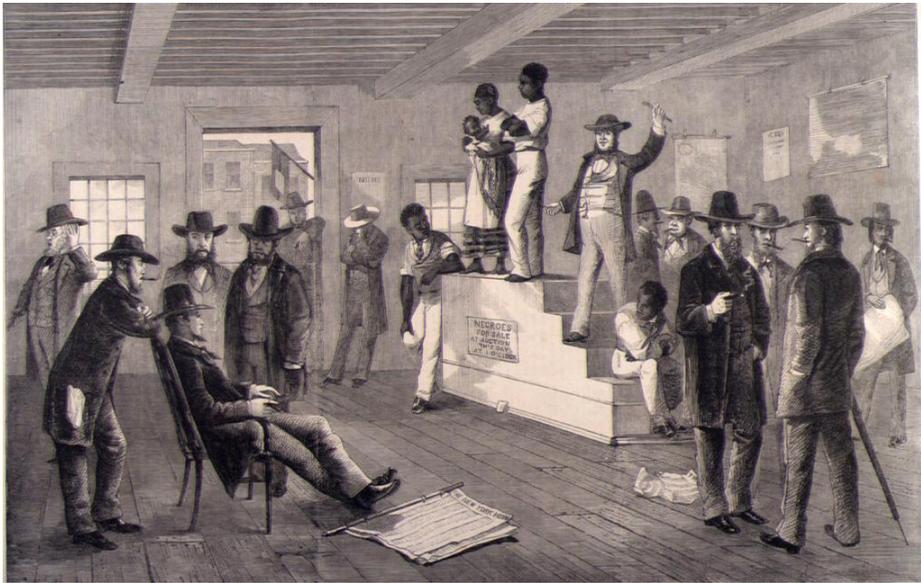
**Buying Slaves, Havana, Cuba, 1837**

**Source:** Arthur Thomas Quiller-Couch, ed.

*The Story of the Sea* (London, 1895-96), vol. 2, p. 440

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/mariners10.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)



### Slave Auction

[http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/auction\\_Richd\\_1861.JPG](http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/auction_Richd_1861.JPG)

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)



### Metal Branding Irons with Owners' Initials

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/H019.JPG>

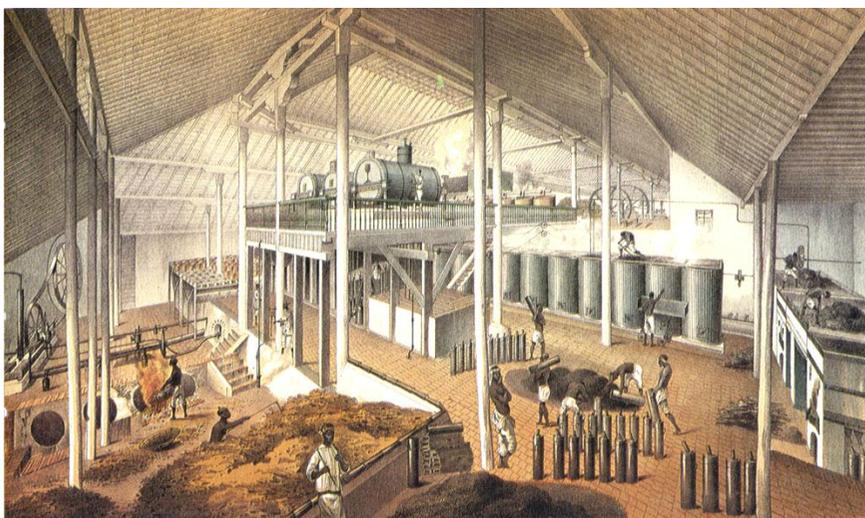
(Página visitada el 19 de octubre de 2015)



**Tobacco Farm, Cuba, 1850**

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/Album-27.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)



**Sugar Factory, Plantation Asuncion, Cuba, 1857**

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/Cantero2.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)



**“Le Negre Maroon”, Port-au-Prince**

[http://4.bp.blogspot.com/-O-7lIZ\\_IV2Y/TxYTz\\_aEm-I/AAAAAAAAHPY/FzKjluQI92I/s1600/Maroon.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-O-7lIZ_IV2Y/TxYTz_aEm-I/AAAAAAAAHPY/FzKjluQI92I/s1600/Maroon.jpg)

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)



**The 500 Jamaican dollar bill with the portrait of Nanny of the Maroons**

The government of Jamaica declared Queen Nanny a National Heroine in 1975

<https://jamaicanechoes.files.wordpress.com/2012/07/nanny-on-the-500-bank-note.jpg>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015).



Altar de Santería Cubana, foto mía

**BIBLIOGRAFÍA**

**Y**

**WEBGRAFÍA**



# BIBLIOGRAFÍA

## I. FUENTES PRIMARIAS

ALEXIS, Jacques Stephen (1960). “Chronique d’un faux-amour”. Dans *Romancero aux étoiles*. Paris: Gallimard. pp. 99-152.

DEBROT, Cola (1955) [1934]. *Mijn zuster de negerin*. Amsterdam: De Eik.

———. (2008) [1934]. *My Black Sister*. Trad. Olga E. Rojer y Joseph O. Aimone. In *Founding Fictions of the Dutch Caribbean*. New York: Peter Lang. pp. 17-44.

LOYNAZ, Dulce María (1993) [1951]. *Jardín*. Barcelona: Seix Barral.

RHYS, Jean (1997) [1966]. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin.

## II. FUENTES SECUNDARIAS

ALEXIS, Jacques Stephen (1995) [1956]. “Of the Marvellous Realism of the Haitians”. In *The Post-Colonial Studies Reader*. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds.). London and New York: Routledge. pp. 194-198.

- ALONSO, Carlos J. (1994). "Fiction". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 1: "Hispanic and Francophone Regions". Albert James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 141-153.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2002). *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.
- ANGIER, Carole (1991). *Jean Rhys*. Madrid: Grijalbo Mondadori.
- ARAUJO, Nara (1998). "Women and Literature: Feminism and Feminist Literary Criticism in Cuba from Colonial Times to the Revolution". In *The Woman, the Writer Caribbean Society*. Pyne-Timothy (ed.). Los Angeles: University of California. pp. 22-32.
- ARRIES, Francisco Javier (2007). *Vampiros. Bestiario de ultratumba*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; and TIFFIN, Helen (2002) [1989]. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge.
- . (2009) [2000]. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- BECKER, Susanne (1999). *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester University Press.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998) [1989]. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.

- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- BIENSTOCK ANOLIK, Ruth (2004). "Introduction: The Dark Unknown". In *The Gothic Other. Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. Ruth Bienstock Anolik, and Douglas L. Howard (eds.). Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. pp. 1-14.
- BIGWOOD, Carol (1993). *Earth Muse. Feminism, Nature and Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- BIRBALSINGH, Frank (1996). "National Identity in the Caribbean Novel in English". In *Studies in English and Comparative Literature*, Vol 10. Wolfgang Zach, and Ken L. Goodwin (eds.). Tübingen: Stauffenbur Verlag. pp. 371-378.
- BLAIR, Andrea (2002). "Landscape in Drag. The Paradox of Feminine Space in Susan Warner's *The Wide, Wide World*". In *The Greening of Literary Scholarship. Literature, Theory and the Environment*. Steven Rosendale (ed.). Iowa City: University of Iowa Press. pp. 111-130.
- BOEHMER, Elleke (1995). *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- BOTTING, Fred (2008) [1996]. *Gothic*. London: Routledge.
- BRATHWAITE, Edward (1971). *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*. Oxford: Clarendon Press.

- BRATLINGER, Patrick (1988). *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- BREWER, Joshua Albert (2012). "From Obeah to Sincretism: Teaching Gothic and Early Caribbean Spiritual Culture". In *Teaching Anglophone Caribbean Literature*. Supriya M. Nair (ed.). New York: The Modern Language Association of America. pp. 199-219.
- BRINGAS LÓPEZ, Ana (2000). *Muller e literatura na sociedade caribeña anglófona*. Vigo: Universidad de Vigo.
- BROEK, Aart G. (2001). "Ideological Controversies in Curaçaoan Publishing Strategies (1900-1945)". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 2: "English- and Dutch-Speaking Regions". A. James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 375-385.
- BRUHM, Steven (2010) [2002]. "The Contemporary Gothic: Why We Need It". In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 259-276.
- BUIKEMA, Rosemarie; and WESSELING, Elisabeth (2007). "Gothic Engineerings in Childrearing Manuals and Feminist Novels: Benjamin Spock Meets Renate Dorrestein". In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Isabella van Elferer (ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. pp. 152-167.

- BURKE, Edmund (2005) [1757]. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Geas Balager. Madrid: Alianza Editorial
- BUSH, Barbara (2000). "Hard Labor. Women, Childbirth, and Resistance in British Caribbean Slave Societies". In *Feminism and the Body*. Londa Schiebinger. New York: Oxford University Press. pp. 234-262.
- CARR, Hellen (1996). *Jean Rhys*. Plymbridge: Northcote House Publishers.
- CHAER, Laura (1991). "La grande ausencia en la obra de Dulce María Loynaz". En *Valoración múltiple de Dulce M<sup>a</sup> Loynaz*. Pedro Simón (ed.). La Habana: Ediciones de la Casa de las Américas y Letras Cubanas. pp. 466-497.
- CHANADY, Amaryll Beatrice (1985). *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- CHAUHAN, P. S. (1996). "Caribbean Writing in English: Intimations of a Historical Nightmare". In *English Postcoloniality: Literatures from Around the World*. Radhika Mohanram, and Gita Rajan (eds.). Westport, Connecticut; London: Greenword Press. pp. 43-51.
- CIXOUS, Hélène (1976) [1975]. "The Laugh of the Medusa". Trad. Keith Cohen & Paula Cohen. En *Signs*. Vol 1, n° 4. pp. 875-893.
- CLYNES, Manfred E.; and KLINE, Nathan S. (1960). "Cyborgs and Space". In *Astronautics*, September. pp. 26-27 and 74-75.

- CONLEY, Verena Andermatt (1997). *Ecopolitics. The Environment in Poststructuralist Thought*. London and New York: Routledge.
- D'EAUBONNE, Françoise (1974). *Le Féminisme ou la Mort*. Paris: Pierre Horay.
- DANIS, Wade (1988). *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- DASH, J. Michael (2003). "Exile and Recent Literature. In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 1: "Hispanic and Francophone Regions". Albert James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 451-461.
- DAVIES, Catherine (1997). *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London: Zed Book Ltd.
- DAVISON, Carol Margaret (2007). "There Is No Place Like Home?". In *Nostalgia or perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Isabella van Elferen (ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. pp. 26-43.
- . (2013). "Anglo-Caribbean Gothic". In *The Encyclopedia of the Gothic*, Vol. I (A-K). William Hughes, David Punter, and Andrew Smith (eds.). pp. 27-31.
- DAY, William Patrick (1985). *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago and London: University Chicago Press.

- DAYAN, Joan (1998). "Erzulie: A Women's History of Haiti". In *The Woman, the Writer Caribbean Society*. Pyne-Timothy (ed.). Los Angeles: University of California. pp. 41-66.
- De BEAUVOIR, Simone (1965) [1949]. *El Segundo Sexo*. Trad. Pablo Palaut. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- DE VORE, David; et all. "The Gothic Novel". In U.C. Davis University Program University of California. <http://cai.ucdavis.edu/waters-sites/gothicnovel/155breport.html> (Página visitada el 22 de julio de 2014).
- DEBROT, Cola (1964). *Literature of the Netherlands Antilles*. Trad. Estelle Reed Debrot. Willemstad, Curaçao: Departement van Cultuur en Opvoeding.
- DeLAMOTTE, Eugenia C. (1990). *Perils of the Night: A Feministe Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- DELAP, Joe (2006). "Longing for the Other or Espousing Constructed Gender? The Role of Colonial Nostalgia in Debrot's Dutch Caribbean Novella". In *Dutch Crossing*. Vol. 30, Num. 1. London: University College London. pp. 43-74.
- DELUMEAN, Jean (2012) [1978]. *El miedo en Occidente*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
- DENISON, Sheri Ann (2009). *Walking Throuh the Shadows: Ruins, Reflections, and Resistance in the Postcolonial gothic Novel*. Tesis. Indiana University of Pensilvania. <http://dspace.iup.edu/bitstream/handle/2069/160/Sheri%20Denison.pdf?sequence=1> (Página visitada el 15 de marzo de 2014)

- DEVINE, Maureen (1992). *Woman and Nature. Literary Reconceptualizations*. Metuchen. New York; London: The Scarecrow Press Inc.
- DORSEY, Lilith (2206) [2004]. *Vudú y paganismo afrocaribeño*. Trad. Miguel A. Martínez Sarmiento y Silvia Espinoza de los Monteros. México: Editorial Lectorum S.A. de C.V.
- EDMUNDSON MAKALA, Melissa (2013). *Women's Ghost Literature in Nineteenth-Century Britain*. Cardiff: University of Wales Press.
- EISLER, Riane (1990). "The Gaia Tradition and the Partnership Future: An Ecofeminist Manifesto". In *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*. Irene Diamond, and Gloria F. Orenstein (eds.). San Francisco: Sierra Club Books. pp. 23-34.
- ELIADE, Mircea (2001) [1962]. *Mefistófeles y el andrógino*. Trad. Fabián García. Barcelona: Kairós
- FABRE, Michel (1988). "Samuel Selvon: Interviews and Conversations". In *Critical Perspectives on Sam Selvon*. Susheila Nasta (ed.). Washington D.C.: Three Continents Press. pp. 64-76.
- FANON, Frantz (2005) [1952]. *Black Skin, White Masks*. Trad. Lam Markmann. London: Pluto Press.
- FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite; and PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth (2003). *Creole Religions of the Caribbean. An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York and London: New York University Press.

- FREUD, Sigmund (1995) [1955]. "The Uncanny" (1919). Trad. James Steachey. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 17. London: The Hogarth Press. pp. 217-256.
- GARRANDÉS, Alberto (1996). *Silencio y destino. Anatomía de una novela lírica*. La Habana: Letras Cubanas.
- GAYLARD, Gerald (2008). "The Postcolonial Gothic: Time and Death in Southern African Literature". In *Journal of Literary Studies*, Vol. 24, Number 4. pp. 1-18.
- GILBERT, Sandra; and GUBAR, Susan (2000) [1979]. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. Yale, New Haven and London: Yale Nota Bene.
- GLOTFELTY, Cherryll (1996). "Literary Studies in an Age of Environmental Crisis". In *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryl Glotfelty, and Harold Fromm (eds.). Athens, Georgia: The University of Georgia Press. pp. xv-xxxvii.
- GODDU, Teresa A. (1997). *Gothic America: Narrative, History, and Nation*. New York; Chichester: Columbia University Press.
- . (1999). "Vampire Gothic". In *American Literary History*. Vol. 11, n° 1. New York and Oxford: Oxford University Press. pp. 125-141.
- . (2013). "'To Thrill the Land with Horror': Antislavery Discourse and the Gothic Imagination". In *Gothic Topographies. Language, Nation Building and*

'Race'. P. M. Mehtonen, and Matti Savolainen (eds.). Surrey, England: Ashgate. pp. 73-85.

GORDON, Avery F. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GOTTLIEB, Karla L. (1998). *The Mother of Us All. A History of Queen Nanny Leader of the Windward Jamaica Maroons*. Trenton, N. J.: Africa World Press.

GRIFFITH, Glyne (1998). "Madness and Counterdiscourse: A Dialogic Encounter Between *Wide Sargasso Sea* and *Jane Eyre*". In *The Woman, the Writer Caribbean Society*. Pyne-Timothy (ed.). Los Angeles: University of California. pp. 220-227.

GURUPRASAD, S. Y. (2014). "The Creole Identity in the Caribbean Postcolonial Society: A Study of Selvon's *A Brighter Sun*". In *International Journal of Interdisciplinary and Multidisciplinary Studies*. Vol. 1, n° 5. Mysore, Karnataka (India): University of Mysore. pp. 284-293.

HELLER, Tamar (1992). *Dead Secrets: Wilkie Collins and the Female Gothic*. Yale: Yale University Press.

HEMMERECHTS, Kristien (1987). *A Plausible Story and A Plausible Way of Telling It: A Structuralist Analysis of Jean Rhys' Novels*. Frankfurt and New York: Peter Lang.

- HOEVELER, Diane Long (1998). *Gothic Feminism. The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- HOFFMANN, Léon-François (1985). "Tradition et originalité dans *Chronique d'un faux-amour* de Jacques-Stéphen Alexis". Dans *Collectif Paroles: revue culturelle et politique haïtienne*. N° 32. Montréal, Québec, Canada. pp. 72-74.
- HOGLE, Jerrold E. (2010) [2002]. "Introduction: The Gothic in western culture". In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 1-20.
- HOLST PETERSEN, Kirsten; and RUTHERFORD, Anna (eds.) (1986). *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women's Writing*. Oxford: Dangaroo Press.
- HOWARD, Jacqueline (1994). *Reading Gothic Fiction. A Bakhtinian Approach*. Oxford: Clarendon.  
<http://www.cavehill.uwi.edu/fhe/histphil/chups/archives/2006/docs/mabana.aspx>  
(Página visitada el 13 de febrero de 2015).
- HUGHES, William (2013). *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- HUGHES, William; PUNTER, David; and SMITH, Andrew (eds.) (2013). *The Encyclopedia of the Gothic*. Chichester, West Sussex, United Kingdom: Wiley-Blackwell.

- HURLEY, Kelly (2004) [1996]. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2010) [2002]. “British Gothic Fiction, 1885-1930”. In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 189-207.
- JAMES, Cynthia (2002). *The Maroon Narrative: Caribbean Literature in English Across Boundaries, Ethnicities and Centuries*. Portsmouth, New Hampshire: Heinemann.
- JOHNSON, Gail (2007). *African and Caribbean Celebrations*. Strouds, Gloucestershire: Hawthorn Press.
- KEARNEY, Richard (2002). *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*. London and New York: Routledge.
- KLAMON KOPYTDF, Barbara (1978). “The Early Political Development of Jamaican Maroon Societies”. In *The William and Mary Quarterly*. Vol. 35, n° 2. Williamsburg, Virginia: Omohundro Institute of Early American History and Culture. pp. 287-307.
- LIBIS, Jean (2001) [1980]. *El mito del andrógino*. Trad. María Tabugo y Agustín López. Madrid: Ediciones Siruela.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo.

MABANA, Kahiudi Claver (2006). "Critical Insights on African Philosophy and Negritude Literature". From a Cave Hill Philosophy Symposium, at The University of the West Indies, Barbados.

<https://www.cavehill.uwi.edu/fhe/histphil/chips/archives/2006/docs/mabana.aspx>

MAES-JELINEK, Hena (2001). "The Novel from 1950 to 1970" In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 2: "English- and Dutch-Speaking Regions". A. James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 127-148.

MAES-JELINEK, Hena; and LEDENT, Bénédicte (2001). "The Novel Since 1970". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 2: "English- and Dutch-Speaking Regions". A. James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 149-197.

MAESTRE ALFONSO, Juan (1991). *Perfiles antropológicos de América Central y el Caribe*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

MARTÍN JUNQUERA, Imelda (2005). *Las literaturas chicana y nativo americana ante el realismo mágico*. León: Universidad de León.

MARTIN, Tony (2012). *Caribbean History. From Pre-Colonial Origins to the Present*. Boston: Pearson.

MARTÍNEZ MALO, Aldo (1999) [1993]. *Confesiones de Dulce M<sup>a</sup> Loynaz*. La Habana: Editorial José Martí.

- MÉNDEZ-MÉNDEZ, Serafín; and CUETO, Gail A. (2003). *Notable Caribbean and Caribbean Americans: A Biographical Dictionary*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press.
- MÉNIL, René (1981). *Tracées identité, negritude, esthétique aux Antilles*. Paris: Éditions Robert Laffort.
- MERCHANT, Carolyn (1979). *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco and London: Harper and Row.
- MÉTRAUX, Alfred (1959) [1958]. *Voodoo in Haiti*. Trad. Hugo Charterin. London: Andre Deutsch.
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid (2005). *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Verbum, S.L.
- MININNI, Maria Isabella (2001). “Formas barrocas de la alienación en *Chronique d’un faux-amour* de Jacques-Stephen Alexis”. En *Francofonía*, nº 10. Cádiz: Universidad de Cádiz. pp. 119-132.
- MINTO, Deonne (2006). “Breaking Through the Silence: Knowledge, the ‘Racial Contract’ and the ‘Colonial Unconscious’ in Cola Debrot’s *My Sister the Negro*”. In *Dutch Crossing*. Vol. 30, Num. 1. London: University College London. pp. 75-84.
- MOERS, Ellen (1986) [1976]. *Literary Women*. London: The Women’s Press Ltd.

- MOGEN, David; SANDERS, Scott P.; and KARPINSKI, Joanne B. (eds.) (1993). "Introduction". In *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Rutherford, N. H.: Fairleigh Dickinson University Press. pp. 13-27.
- MONTERO, Susana (1989). *La narrativa femenina cubana: 1923-1958*. La Habana: Academia.
- MORALES, Ana María (2007). "Presentación 'De lo sobrenatural en poesía'". En *Fuentes Humanísticas*. Vol. 19, nº 35. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco. pp. 5-7.
- MUISKEN, Peter (2001). "The Creole Languages of the Caribbean". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 2: "English- and Dutch-Speaking Regions". A. James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 399-414.
- MUNRO, Martin (2000). *Shaping and Reshaping the Caribbean: The Work of Aimé Césaire and René Depestre*. Leeds: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association.
- NARANJO OROVIO, Consuelo (1992). *El caribe colonial*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- NEBEKER, Helene (1981). *Jean Rhys: Woman in Passage. A Critical Study of the Novels of Jean Rhys*. Montreal: Eden Press.
- NEWMAN, Judie (1995). *The Ballistic Bard: Postcolonial Fictions*. London: Arnold.

ORMEROD, Beverly (2001) [1994]. "Realism Redefined. The Subjective Visión". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 1: "Hispanic and Francophone Regions". Albert James Arnold, Julio Rodriguez-Luis, and J. Michael Dash (eds.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 435-449.

ORTIZ, Fernando (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Jesús Montero Editor.

OVERSTEEGEN, Jaap J. (2001). "Strategies and Stratagems of Some Dutch-Antillean Writers". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 2: "English- and Dutch-Speaking Regions". A. James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 513-523.

PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth (1998). "The Alienation of Power: The Woman Writer and the Planter-Heroine in Caribbean Literature". In *The Woman, the Writer Caribbean Society*. Pyne-Timothy (ed.). Los Angeles: University of California. pp. 3-10.

———. (2010) [2002]. "Colonial and Postcolonial Gothic: The Caribbean". In *The Cambridge Company to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 229-257.

———. (2004). "Caribbean Literature in Spanish". In *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Vol. 2. Irele F. Abiola, and Simon Gikandi (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 670-710.

- PHAF-RHEINBERGER, Ineke (2001a). "Conclusions". In *Studies in English and Comparative Literature*, Vol 10. Wolfgang Zach, and Ken L. Goodwin (eds.). Tübingen: Stauffenbur Verlag. pp. 651-657.
- . (2001b). "The Contemporary Surinamese Novel". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 2: "English- and Dutch- Speaking Regions". A. James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 527-541.
- PRAEGER, Michèle (2003). *The Imaginary Caribbean and Caribbean Imaginery*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- PUNTER, David (ed.) (2012). *A New Companion to the Gothic*. Malden, MA.: Wiley-Blackwell Publishing.
- PYNE-TIMOTHY, Helen (1998). "The Double Vision: Ethnic Identity and the Caribbean Woman Writer". In *The Woman, the Writer Caribbean Society*. Helen Pyne-Timothy (ed.). Los Angeles: University of California. pp. 140-151.
- RADCLIFE, Ann (1826). "On the Supernatural in Poetry". In *New Monthly Magazine and Literary Journal*, Vol. 16, n° 1 London: Henry Colburn. pp. 145-152.
- RAMCHAND, Kenneth (1983) [1970]. *The West Indian Novel and its Background*. London: Heinemann Educational Books Ltd.
- RAPHAEL, Melissa (2000). *Introducing Thealogy. Discourse on the Goddess*. Cleveland, Ohio: The Pilgrim Press.

- RENK, Kathleen J. (1999). *Caribbean Shadows and Victorian Ghosts. Women's Writing and Decolonization*. Charlottesville and London: University Press of Virginia.
- RODRÍGUEZ, Ileana (1994). *House, Garden, Nation: Space, Gender and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literatures by Women*. Durham; London: Duke University Press.
- ROSALDO, Michele Zimbalist; and LAMPHERE, Louise (eds.) (1974). *Woman, Culture, and Society*. Stanford, California: Stanford University Press.
- ROSKIND, Robert (2008) [2001]. *Rasta Heart: A Journey Into One Love*. Blowing Rock, North Carolina: One Love Press.
- RUDD, Alison (2010). *Postcolonial Gothic Fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand*. Cardiff: University of Wales Press.
- RUECKERT, William (1996). "Literary Studies in an Age of Environmental Crisis". In *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryl Glotfelty, and Harold Fromm (eds.). Athens, Georgia: The University of Georgia Press. pp. 105-123.
- RUSKIN, John (1901) [1865]. *Sesame and Lilies. Three Lectures*. London: George Allen.
- RUSS, Elizabeth Christine (2009). *The Plantation in the Postslavery Imagination*. New York; Oxford: Oxford University Press.

- RUTGERS, Wim (1998). "Dutch Caribbean Literature". Trad. Scott Rollins. In *Callaloo*. Vol 21, n° 3. pp. 542-555.
- SADE, Donatien Alphonse (De) (1878) [1800]. *Idée sur les romans*. Paris: Edouard Rouveyre.
- SALLEH, Ariel Kay (1984). "Deeper than Deep Ecology: The Eco-Feminist Connection". In *Environmental Ethics*. Vol. 6, Issue 4. pp. 339-345.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Sandra; y YUBERO JIMÉNEZ, Santiago (2013). *La literatura de Fernando Alonso. Fantástica Realidad*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SAVOY, Eric (2010) [2002]. "The Rice of American Gothic". In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 229-257.
- SHELTON, Marie-Denise (2001) [1994]. "A New Cry: From the 1960s to the 1980s". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 1: "Hispanic and Francophone Regions". Albert James Arnold (ed.). Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company. pp. 427-433.
- SHIVA, Vandana (2002) [1989]. *Staying Alive: Women, Ecology and Development*. London: Zed Books.
- SHOWALTER, Elaine (ed.) (1985). "Introduction: The Feminist Critical Revolution". In *The New Feminist Criticism: Essays on Woman Literature and Theory*. New York: Pantheon. pp. 3-17.

- . (2012) [1987]. *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago Press.
- . (2010) [2009]. *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago Press.
- SING, Amritjit; and SCHMIDT, Peter (2000). “On the Borders Between U.S. Studies and Postcolonial Theory. In *Postcolonial Theory and the United States*. Amritjit Singh, and Peter Schmidt (eds.). Jackson: University of Mississippi Press. pp. 3-69.
- SJÖÖ, Mónica; and MOR, Barbara (1991) [1987]. *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*. San Francisco: Harper San Francisco.
- SMITH, Andrew (2013) [2007]. *Gothic Literature*. Edinburg: Edinburg University Press.
- SOPER, Kate (1995). *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*. Oxford UK and Cambridge U.S.A.: Blackwell.
- SOURIEAU, Marie-Agnès (1998). “Introduction”. In Desquiro, Lilas, *Reflections of Loko Mina. A Novel*. Trad. Robin Orr Bodwin. Charlottesville and London: University Press of Virginia. pp. vii-xxvi.
- SPIVAK, Gayatri C. (1985). “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”. In *Critical Inquire*. Vol. 12 n° 1. Chicago: The University of Chicago Press. pp. 243-261.

- . (2010) [1988]. “Can the Subaltern Speak? En *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. Rosalind C. Morris (ed.). New York; Chichester; West Sussex: Columbus University Press. pp. 237-291.
- SPOONER, Catherine (2014). “Twenty-First-Century Gothic”. In *Terror and Wonder: The Gothic Imagination*. Dale Towoshend (ed.). London: The British Library Publishing. pp. 180-207.
- SPRETNAK, Charlene (1990). “Ecofeminism: Our Roots and Flowering”. In *Reweaving the World. The Emergence of Ecofeminism*. Irene Diamond, and Gloria F. Orestein (eds.). San Francisco: Sierra Club Books. pp. 3-14.
- STURGEON, Noël (1997). *Ecofeminist Natures. Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*. New York and London: Routledge.
- TAYLOR, Andrene M. (2007). “Signifying Gothic Sexuality in Gail Jones’ *Corregidora*. In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Isabella van Elferer (ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. pp. 187-203.
- TAYLOR, Patrick; and CASE, Frederick I. (eds.) (2013). *The Encyclopedia of Caribbean Religions*. Urbana: University of Illinois Press.
- THORPE, Marjorie (1998). “Myth and the Caribbean Woman Writer”. In *The Woman, the Writer Caribbean Society*. Helen Pyne-Timothy (ed.). Los Angeles: University of California. pp. 34-40.

Van NECK-YODER, Hilda (1998). "Introduction". En *Callaoo*. Vol. 21, n° 3. pp. 441-446.

———. (2000). "The Third Listener. Eavesdropping on Cola Debrot's Novella *My Black Sister*". In *Dutch Crossing*. Vol. 25, Part 1. London: University College London. pp. 39-52.

VIADA BELLIDO DE LUNA, Marta (2008). "The Use of English Lexified Creole in Anglophone Caribbean Literature". In *Caribbean Without Borders: Literature, Language and Culture*. Dorsia Smith, Raquel Puig, and Ileana Cortés Santiago (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. pp. 42-57.

WALPOLE, Horace (1766) [1764]. *The Castle of Otranto, A Gothic Story*. 2<sup>a</sup> ed. London: William Bathoe.

WARNER, Marina (2002). *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds. Ways of Telling the Self*. Oxford: Oxford University Press.

WARREN, Karen J. (2000). *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*. Lanham, Boulder, New York and Oxford: Rowman and Littlefield.

WILLIAMS, Anne (1995). *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

———. (2003). "The Horrors of Misogyny: Feminist Psychoanalysis in the Gothic Classroom". In *Approaches to Teaching Gothic Fiction. The British and*

- American Traditions*. Diane L. Hoeveler, and Tamar Heller (eds.). New York: The Modern Language Association of America. pp. 73-82.
- WILT, Judith (2003). ““And Still Insists He Sees the Ghosts’”: Defining the Gothic”. In *Approaches to Teaching Gothic Fiction. The British and American Traditions*. Diane L. Hoeveler, and Tamar Heller (eds.). New York: The Modern Language Association of America. pp. 39-45.
- WISKER, Gina (2013). “Postcolonial Gothic”. In *The Encyclopedia of the Gothic. Vol II (L-Z)*. William Hughes, David Punter, and Andrew Smith (eds.). Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (2005) [1998]. *Maria, or The Wrongs of Woman*. Mineda, New York: Dover Publications, Inc.
- YOUNG, Robert J. C. (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.
- . (2001). *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publisher, Ltd.

## WEBGRAFÍA

<http://cai.ucdavis.edu/waters-sites/gothicnovel/155breport.html>

(Página visitada el 22 de julio de 2014)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arowak\\_woman\\_by\\_John\\_Gabriel\\_Stedman.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arowak_woman_by_John_Gabriel_Stedman.jpg#mw-jump-to-license)

(Página visitada el 7 de octubre de 2015)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carib\\_indian\\_family\\_by\\_John\\_Gabriel\\_Stedman.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carib_indian_family_by_John_Gabriel_Stedman.jpg)

(Página visitada el 7 de octubre de 2015)

[www.un.org/spanish/slavery/background.shtml](http://www.un.org/spanish/slavery/background.shtml).

(Página visitada el 20 de septiembre de 2015)

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/Blake1.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/Slavery/detailsKeyword.php?keyword=maroon&theRecord=45&recordCount=51>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

<http://jis.gov.jm/media/nanny.jpg>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/San\\_Domingo.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/San_Domingo.jpg)

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

<http://www.parlement.com/9235000/p/122/12215g.jpg>

(Página visitada el 27 de octubre de 2015)

<http://www.significado-nombres.com/nombre/nombre-FRITZ.html>

(Página visitada el 25 de octubre de 2015)

[http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2013/DulceMara3.jpg](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/DulceMara3.jpg)

(Página visitada el 28 de octubre de 2015).

<http://www.significado-nombres.com/nombre/nombre-barbara.html>

(Página visitada el 1 de noviembre de 2015)

[www.cometamagico.com.ar/colores-significado.htm](http://www.cometamagico.com.ar/colores-significado.htm)

(Página visitada el 23 de octubre de 2015)

<http://significadodeloscolores.info/signifciado-del-color>

(Página visitada el 23 de octubre de 2015)

<http://www.bozar.be/image/7346/og/belgo-haitian-literary-cafe-in-honour-of-the-memory-of-jacques-stephen-alexis.jpg>

(Página visitada el 3 de noviembre de 2015)

<http://www.waywelivednc.com/maps/historical/middle-passage.htm>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

<http://www.loc.gov/resource/rbpe.28204300/?sp=1>

(Página visitada del 19 de octubre de 2015)

<https://oieahc.wm.edu/index.cfm>

(Página visitada el 17 de noviembre de 2015)

<http://a57.foxnews.com/global.fncstatic.com/static/managed/img/U.S./0/0/Slave%20Tra de%20Stadium665.jpg>

(Página visitada del 19 de octubre de 2015)

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/mariners10.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

[http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/auction\\_Richd\\_1861.JPG](http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/auction_Richd_1861.JPG)

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/H019.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/Album-27.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

<http://hitchcock.itc.virginia.edu/SlaveTrade/collection/large/Cantero2.JPG>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

[http://4.bp.blogspot.com/-O-7IIZ\\_IV2Y/TxYTz\\_aEm-I/AAAAAAAAHPY/FzKjluQ I92I/s1600/Maroon.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-O-7IIZ_IV2Y/TxYTz_aEm-I/AAAAAAAAHPY/FzKjluQ I92I/s1600/Maroon.jpg)

(Página visitada el 19 de octubre de 2015).

<https://jamaicanechoes.files.wordpress.com/2012/07/nanny-on-the-500-bank-note.jpg>

(Página visitada el 19 de octubre de 2015)

[http://cai.ucdavis.edu/waters-sites/gothicnovel/155\\_breport.html](http://cai.ucdavis.edu/waters-sites/gothicnovel/155_breport.html)

(Página visitada el 22 de julio de 2014)

<http://dspace.iup.edu/bitstream/handle/2069/160/Sheri%20Denison.pdf?sequence=1>

(Página visitada el 15 de marzo de 2014)

<http://www.cavehill.uwi.edu/fhe/histphil/chups/archives/2006/docs/mabana.aspx>

(Página visitada el 13 de febrero de 2015)

