

**LA MUJER INMORTAL:
SEXUALIDAD Y TERROR
EN “LIGEIA” DE EDGAR
ALLAN POE Y EN
“LEYENDAS DE
HASCISCHS” DE
CLEMENTE PALMA**

*Jorge González del Pozo
The University of Michigan-Dearborn*

“She is like a woman rising from a tomb.
She is like a dead woman.” (Wilde, *Salomé*, 1989:1.1.14-15)
“...literature is on drugs and about drugs
...” (Lenson 1995:50)

The gothic aspect is a common feature of short stories by the North American writer Edgar Allan Poe and Peruvian modernist Clemente Palma. This movement is shown from different perspectives such as rejection of illustrated official morality, interest in showing what is hidden, monstrous or grotesque and finally, the representation of personal and psychological issues in literary works. This study analyzes one of these hidden thoughts and main worries of *fin-de-siecle* man: fear from feminine sexuality expressed through male gothic, especially portraying the imaginary that is projected through the tales “Ligeia” by Poe (1893) and “Leyendas de haschisch” by Palma (1904). In this article I present a differentiation between anglo-saxon and latinamerican gothic, based on historic, cultural, linguistic and geographical differences. My main goal is to clarify representation, symbolism, development of horror in the tale and the presence of the death/sleeping beauty in the experiences of these narcotized narrators.

Key words: Gothic, Romantic, Sexuality, Dead woman, Narcotics.

La revisión del género gótico, o mejor dicho de las huellas góticas, en textos posteriores a este período, está pasando por un nuevo renacer no solo en la crítica, sino también en la producción artística.¹ Este reencuentro con el gótico, lejos de ser recurrente, se muestra como central para muchas dinámicas que están vigentes en la actualidad. La intensificación de la conciencia, la expansión de la realidad, o la confrontación con lo siniestro aparecen como elementos básicos en el gótico más puro y se repiten en textos posteriores tales como los modernistas, o más adelante a lo largo del siglo XX.² Esta revisión o recreación del género se desarrolla de manera especial y diferente teniendo en cuenta los distintos entornos en que se (re)crean los textos góticos. En las narrativas que se producen posteriormente al romanticismo, son los factores históricos, geográficos, políticos o religiosos los que sirven de clave para comprender las variaciones del gótico tradicional.

El romanticismo, tanto europeo como estadounidense, deja huellas en el modernismo hispanoamericano. La vena gótica del romanticismo aparece con insistencia en la producción cuentística de Edgar Allan Poe y de Clemente Palma. Estas características se presentan desde varias ópticas, tales como la reacción ante la moralidad oficial de la Ilustración, el interés por mostrar lo escondido o lo monstruoso y el despliegue de cuitas personales. Este trabajo analiza una de las preocupaciones que rompen con el orden falocéntrico establecido, mostrando una faceta oculta del hombre decimonónico: el temor a la sexualidad femenina en el gótico masculino,³ especialmente a través de la imagería a la que da lugar este miedo en “Ligeia” de Poe (1838) y en “Leyendas de haschischs” de Palma (1904). Este estudio aclara la distinción entre el gótico anglosajón y el hispanoamericano teniendo en cuenta las diferencias históricas, culturales, lingüísticas y geográficas; para examinar la

¹ Entre los autores hispanoamericanos que han retomado el gótico a lo largo del siglo XX cabe citar a Carlos Fuentes, Alejandra Pizarnik, José Donoso, Ernesto Sábato, o Armonía Sommers, son algunos de los nombres que baraja este neogótico en lengua española.

² Lo siniestro, o como originalmente lo concibió Freud, *unheimlich*, es decir, el miedo provocado por un ente o elemento conocido y familiar, aparece de manera clara en estos textos en la figura de la amada que produce temor a los narradores: “... the uncanny is that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar” (Freud 2004).

³ Gabriela Mora es una de las críticas literarias que más ha trabajado la obra de Clemente Palma. Esta autora nota en su artículo “La sexualidad femenina en el modernismo decadente: la narrativa de Clemente Palma,” la influencia de Poe en este escritor y en especial el interés gótico en la mujer muerta: “Si se revisa el campo narrativo modernista, especialmente en el género de la novela, se hallará en las obras una inusitada frecuencia de mujeres enfermas, por morir o ya muertas, que recuerdan el dictum de E. Allan Poe de que la muerte de una joven hermosa es el más inspirador de los motivos literarios” (2000:23).

representación, la simbolización, el desarrollo del terror y la presencia de la amada muerta en la experiencia de estos dos narradores narcotizados.⁴

Este análisis explica la representación de la mujer amada, como una visión que reaparece, atormenta y domina la vida de los narradores en “Ligeia” y en “Leyendas de haschischs.” La caracterización y descripción de las mujeres como especialmente pálidas, misteriosas y cercanas a la muerte, incluso antes de fallecer, añade una dimensión superior a la presencia preponderante femenina. Esta presencia, sumada a la inestabilidad y aparente dependencia de los personajes masculinos hacia ellas, permite a los escritores que lidian con el goticismo presentar en sus textos frustraciones y miedos masculinos que nacen de pasiones hacia los caracteres femeninos: “...the world in which one’s worst fears become real...” (Punter 1998:113).

La presencia de la muerte y la conversación constante entre ésta y la vida, cubierta por un halo de encanto y atractivo, se antoja como una de las dinámicas principales que atraviesan los textos góticos. Linda Bayer-Berenbaum, autora de *The Gothic Imagination*, subraya esta importante característica del gótico al notar que: “Death and sickness lead us to acknowledge the extent of the forces that control us, and in the face of death we recognize the omnipotence of time and try to confront our own annihilation” (1982:26). El tratamiento de la muerte adquiere un matiz diferente que se convierte en central en estos dos relatos. La mujer muerta y el miedo a la muerte en relación directa con la presencia perpetua de la mujer son las preocupaciones esenciales de ambas narraciones.

La utilización de la mujer amada demoníaca e inmortal, que reaparece después de muerta en la mente y en la realidad del personaje, confiere a los textos una especial complejidad a la hora de su desciframiento y está condensada de la siguiente forma. Estas amadas, que como cadáveres permanecen entre los vivos, generan en los amados una fascinación erótica, a la vez que un pánico estremecedor. Las reminiscencias de la represión sexual se hacen patentes de nuevo en una amalgama de sentimientos que van desde la

⁴ Las múltiples representaciones en la literatura universal, tanto de la adicción a algún tipo de droga, como del mero consumo sin implicar la dependencia, son prácticamente inabarcables: “Las relaciones entre droga y literatura se remontan a los versos del primer rapsoda” (Huerta 2000:14). El velo del tabú ha cubierto muchas de estas ficciones literarias. No obstante, los textos hablan por sí mismos y no sólo podemos asegurar la conexión directa entre el consumo de sustancias psicoactivas y las obras, sino que debemos tratar este aspecto de la literatura abiertamente y sin cortapisas. La importancia del consumo de drogas en esta época por parte de los escritores no es nimia, sino que genera toda una preocupación al respecto: “The *paradise* of opium was a complex and provocative construction which can neither be read simplistically as a record of the addict-writer’s actual experience, nor merely be assimilated to the more familiar models of Romantic imagination” (North 1994:115).

razón lógica hasta el fervor religioso, para finalmente ser estos amados incapaces de clasificar a sus mujeres muertas como benignas o malignas.

En estos dos relatos aparece la doble comprensión y establecimiento de la relación tanto sexual como sentimental entre el narrador y la amada. Una relación que se debate entre la profusión amorosa y la repulsión hacia la omnipresencia del personaje femenino por parte del masculino. Por un lado, tenemos la disipación momentánea de los miedos masculinos hacia la mujer debido al amor que profesan los narradores hacia sus respectivas amantes y por el otro, la presencia y acoso constante de esos mismos temores dispuestos a reaparecer y hacerse presentes en cualquier momento: “The aura of amorous idealization seems to appear as soon as one can ward off the fear aroused by the sexual desire that women are assumed to have for a man” (Kristeva 1982:163).

Esta figura de la mujer muerta ataca al hombre, como Palma expone claramente, no así Poe, que propone un texto de escape para el hombre culto del siglo XIX, oprimido por una estricta moralidad que el gótico pretende fragmentar y evadir. La representación de esta figura femenina desde la óptica narcotizada masculina no puede escaparse del tratamiento psicológico, ya que es la ideología ilustrada contra la que se conciben estos textos y la introspección personal el elemento que los forma.

Estos trazos góticos que asientan su base en la sexualidad y en la tensión entre lo deseado y lo temido están directamente relacionados con la visión que el autor ofrece de sus preocupaciones, así como con el uso que el escritor hace en cuanto a la expresión de lo reprimido y al escape que supone la literatura para estos autores. De esta forma Freud, en su ensayo sobre la creatividad, aclara con respecto al literato que: “...is ashamed of his phantasies and hides them from other people. He cherishes his phantasies as his most intimate possessions, and as a rule he would rather confess his misdeeds than tell anyone his phantasies” (1959:145). Esta evasión no es sólo un intento de salir de las normas establecidas, sino también de representar la frustración y la represión para poder escapar de ellas a través de su impresión en papel. Es en este punto en el que el lector puede establecer a ciencia cierta si se consigue el objetivo de escape y redención, si el narrador consigue desterrar la imagen de la mujer como “...the return of the repressed...” (Andriano 1993:6), para siempre, o en cambio, simplemente despliega un texto que recae en los elementos represivos, dejando abierta la posibilidad a una reaparición de forma permanente:

...the path to normal satisfaction remains closed to it by what we may call the scar of repression, somewhere, at a weak spot, it opens another path for itself to what is known as a substitutive satisfaction which comes to light as a symptom, without the acquiescence of the ego, but also without its understanding. (Freud 1964:127)

El paradigma del doble y de la dualidad (deseado/temido) no sólo se muestra en el caso de estos dos autores a modo de elementos estéticos. También aparece en los textos góticos la figura del doble ligado a la esencia del personaje femenino, en cuanto a la representación de la mujer viva y muerta, como dos sujetos diferentes. No obstante, es más relevante la aparición del personaje masculino dividido en dos. Por un lado, el narrador en su faceta egoísta, buscando la correspondencia y el placer en su relación y, por otro lado, el narrador en su faceta narcisista, mediante la cual expone el amor a sí mismo y la preocupación por sus sentimientos sin tener en cuenta a la amada. De esta forma, la obsesión por la mujer muerta permite a los narradores penetrar en sus propias preocupaciones y desplegar los dobles y contradictorios sentimientos que tienen lugar en sus mentes, desligándose de la mujer y centrándose en sus cuitas:

It is also through the medium of this connection between libido and cruelty that the transformation of love into hate takes place, the transformation of affectionate into hostile impulses, which is characteristic of a great number of cases of neurosis, and indeed, it would seem, of paranoia in general. (Freud 1953:167)

Estos procesos de neurosis y paranoia sumados al espacio único para la experimentación que el gótico genera, permiten a los escritores desplegar un marco narcótico y así, cubiertos por el manto de la drogadicción, producir unos narradores que dan rienda suelta a sus inhibiciones e impresiones mediante estados de ensoñación, visiones y euforia.⁵ A partir de estados alterados de la mente el narrador expone sus temores y sus fobias al igual que sus deseos y perversiones en directa relación con la sexualidad no plenamente desarrollada y que surge a raíz del temor ante la presencia *postmortem* de la demonizada mujer amada.

Al acercarse a estos textos góticos es necesario aplicar un estudio psicoanalítico de los personajes masculinos marcados por problemáticas góticas propias de una moral opresora. En especial la sexualidad masculina, atacada por la mujer y el desarrollo de una imagería del horror a través del consumo de drogas, es lo que permite analizar estas obras de manera contrastada. La sexualidad, el temor al personaje femenino y la visión de la mujer como un ente demoníaco son los ingredientes de estas narraciones que se presentan aderezadas con una dosis de narcóticos que ayudan al sueño y predisponen el texto para la introspección psicológica, así como para la imagería consecuente

⁵ La euforia a la que nos referimos es una de tipo pasivo: “. . . todo en mí era fuerza; yo era el núcleo de donde partían impulsiones en todo sentido.” (Palma 1904:160). No todas las euforias provocadas por las drogas son necesariamente violentas y agresivas; en el caso del hachís, como narcótico, la euforia se manifiesta con un sentimiento de grandeza y elevación, pero a la vez de bienestar y relajación.

que surge de este caldo de cultivo:⁶ “...the Gothic approach, depicts a supernatural that is part of this world and both share the immanence of a greater reality, a need for liberation, and the primacy of fear” (Beyer-Berenbaum 1982:44).

EDGAR ALLAN POE, O EL ACOSO A LOS PILARES FALOCÉNTRICOS

En “Ligeia” aparece un narrador de clase social alta, no se describe su origen o nacimiento, pero sí se menciona su profundo interés por la ciencia, un rasgo distintivo del gótico clásico: “Buried in studies of nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world...” (1981:47). Este narrador se describe así mismo como adicto al opio, especialmente después de la muerte de su amada Ligeia: “I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams” (1981:53). De esta manera Poe se sirve del opio para atrapar a su propio personaje en un estado onírico y así introducir la asociación directa entre el opiómano y la producción de sueños:⁷ “It was the radiance of an opium dream...” (1981:47). La duda, el misterio y la intranquilidad se ven apoyadas

⁶ El problema que plantea el concepto de la adicción a la hora de trabajar los textos literarios es claro, la adicción se define generalmente en términos tanto físicos como psicológicos. El verdadero interés que produce el estudio de la adicción reside principalmente en el aspecto psicológico; bien sea porque los efectos físicos de la adicción a una sustancia son comprobables y limitados, o bien porque los efectos psicológicos se desarrollan de diferentes maneras en los distintos sujetos y más allá de una base común de problemas mentales, el control de estos efectos es prácticamente imposible. La esencia de los estudios actuales reside en agrupar, catalogar e intentar comprender la vertiente psicológica de la adicción: “Addiction can be defined as the chronic atomization of consciousness by drugs ...” (Lenson 1995:35).

⁷ No podemos asegurar a ciencia cierta si Poe consumía opio de manera abundante: “... he attempted suicide by overdosing on laudanum in November 1848” (Sova 2001:211). Lo que sí está demostrado es el consumo de este tipo de sustancias de manera esporádica, así como la adicción a otros tipos de sustancias modificadoras del estado mental: “... continually ruined his most promising opportunities by insane orgies of drunkenness.” (Brooks Moore 1926:xi). También es común encontrar englobadas —de manera errónea si trabajamos la composición literaria— las diferentes adicciones de este escritor: “Alcohol and drugs had damaged Edgar Allan Poe severely” (Braddy 1973:41). Es obvio que estas dependencias influían tanto en su vida personal como en su labor literaria y que formaban parte de toda una corriente que buscaba la producción creativa a toda costa, a pesar de las posibles consecuencias físicas. La utilización de las drogas dentro de la composición artística de Poe no permanece reducida al relato “Ligeia”: “... opium-dream imagery occurs frequently in other Poe Works ...” (Reece 1975:24).

por el opio: “Wild visions, opium-engendered, flitted, shadow-like, before me” (1981:56). La preocupación del consumidor en la obra de Poe que se encuentra “...in the depth of his opium visions...” (Beyers 1980:43), es tal que alcanza la paranoia.

Si bien es cierto que el protagonista masculino, como narrador, está presente a través del cuento, es la figura de la misteriosa Ligeia la que es central en el texto. La descripción de la belleza de ésta corresponde al primer tercio de la obra de Poe, lo que demuestra la importancia del aspecto físico de la mujer para este autor, describiendo al objeto de deseo como: “...singular yet placid beauty [...] the skin rivalling the purest ivory [...] the luxuriant and naturally-curling tresses...” (1981:46-47). La descripción detallada de la mujer ayuda a crear esta imagen de maravillosa hermosura que ofrece Poe. Por lo tanto, el narrador se encuentra totalmente embelesado con la pureza y singular belleza de esta mujer a la que admira y a la vez, impresionado por la inteligencia de su amada: “I have spoken of the learning of Ligeia; it was immense —such as I have never known in woman [...] I have never known her at fault” (1981:49). Esta perfección de Ligeia es el punto de partida de los temores del hombre, que está aterrorizado por un ser superior.

Poe se detiene de manera especial en los ojos y en la mirada de Ligeia, algo que le obsesiona al narrador y que encierra un enigma: “...which lay far within the pupils of my beloved? What was it? I was possessed with a passion to discover” (1981:48). A raíz de esta obsesión el texto realiza un giro para llegar a la descripción de los ojos de Ligeia, deteniendo el flujo de la narración para observar esta parte del cuerpo: “And then I peered into the large eyes of Ligeia” (1981:48). De esta manera muestra el privilegio y la distinción que el narrador otorga a los ojos de su amada:

For eyes we have no models in the remotely antique. It might have been, too, that in these eyes of my beloved lay the secret to which Lord Verulam alludes. They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad. (1981:48)

A la vez que Poe muestra la obsesión, también expone el miedo que le producen estos mismos ojos: “...in my intense scrutiny of Ligeia’s eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression —felt it approaching— yet not quite be mine —and so at length entirely depart! And (strange, oh strangest mystery of all)” (1981:49).

Los miedos a los que hace referencia son los ligados a la visión de la mujer como un fantasma, como un ser sobrenatural, capaz de desarrollar una actividad sobrehumana. El narrador de Poe se halla ante la bella Ligeia y su poder para permanecer en su mente: “...I sunk into visions of Ligeia...” (1981:58). No sólo

la inmersión del narrador en la adicción al opio genera esta apreciación de la mujer, sino que también descubre cómo las visiones y la fuerza del personaje femenino adquieren una dimensión profundamente relevante en la vida del narrador, hasta tal punto que producen la transformación de la segunda esposa, Rowena, en la amada Ligeia: “Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia [. . .] the one only and supremely beloved, I remained gazing upon the body of Rowena” (1981:56).

La verdadera dimensión en la que se desarrollan, la preocupación del narrador y la trama del cuento es la sexualidad femenina y el miedo que engendra en el personaje masculino. El narrador se encuentra dominado e invadido: “...I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself...” (1981:49). Esta preocupación se ve representada a través de la simbología y la imaginería gótica en el cuento de Poe. Cuando el narrador sufre las visiones y los tormentos de su alucinación narcótica, cree ver a su amada, se siente atemorizado por la presencia omnipotente de Ligeia después de muerta, y esto se ve representado en una especial luz que domina todo su entorno. De esta forma acosa Ligeia al protagonista, entrando en la cámara a través del complejo prisma troquelado de un incensario y del juego de luces que produce el viento en combinación con este elemento exótico y decorativo en las paredes de la estancia:

From the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires... he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise the guilty slumbers of a monk. (1981:54)

El pasaje articula el miedo a la presencia omnipotente de la mujer a través de la luz que cubre toda la sala. Esta aparición viene acompañada de una referencia a la invasión inglesa por parte de los normandos, trazando la analogía entre la femineidad agresiva de Ligeia y los normandos que penetran en la debilitada Inglaterra, así como metafóricamente en el narrador masculino. Lo que se presenta a través del miedo a la amada muerta es la represión de la sexualidad, a través de la imagen del monje culpable probablemente por cualquier tipo de práctica sexual considerada prohibida o inmoral. Esta represión sexual puede radicar en la estigmatización social de prácticas onanistas o el mero pensamiento en las consideradas “perversiones” de la época, o comportamientos sexuales fuera de la heterosexualidad más estricta y la posición dominante del hombre.

Durante la época, la visión de la mujer amada muerta, se consideraba uno de los cánones de belleza e inspiración para los artistas. Poe despliega sus obras en muchas ocasiones bajo estas premisas, como bien indica Bram Dijkstra:

Indeed, portrayals of women whose obvious inanition seemed to prove that sleep was death and death was sleep became a source of endless delight among late nineteenth-century painters [...] At the same time, however, nothing could prevent the male viewer from indulging in the sleep-death equation and immerse himself, to virtually any degree of pleasurable morbidity, in thoughts of sensual arousal by a woman who appeared to be safely dead, and therefore also safely beyond actual temptation... (1986:62)

En el caso de Ligeia, el personaje permite al autor reflexionar sobre sus propios miedos pasando de observar y desplegar sus fantasías a raíz de la inofensiva mujer muerta a convertirse en una de las amenazas más acuciantes y aterradoras para el narrador.

A pesar de que este narrador no se siente culpable por la muerte de su amada, sí se ve acosado por la imposibilidad de olvidar a la misma y por la sumisión y relegación que Ligeia impone sobre el narrador tanto viva como muerta. La reaparición de la amada, lejos de ser un alivio para el narrador, parece que llena su existencia de preocupación, pero sobre todo de terror. Este retorno no es placentero, no es el reencuentro esperado, éste es el retorno de lo reprimido, o mejor dicho, el retorno a la represión y la vuelta al sentimiento de inferioridad y dominación del narrador.

Como tema anexo a la imponente presencia de la mujer surge en la obra de Poe el tratamiento y caracterización del personaje masculino a través del consumo de opio. Los pasajes que se muestran en el texto y que están relacionados con esta sustancia narcótica se encuentran mezclados y difuminados a lo largo del cuento. El opio está imbricado de tal forma en la narrativa que, lejos de adquirir una dimensión central en el miedo del narrador hacia Ligeia, permite desplegar un halo de incertidumbre y debilidad mental del personaje masculino, enfrentándose no sólo a las dudas en cuanto a su sexualidad por efecto de la amada opresora, sino también al cuestionamiento de la realidad y a la introspección psicológica.

CLEMENTE PALMA, O EL CUESTIONAMIENTO Y REAFIRMACIÓN DEL HOMBRE

En “Leyendas de haschischs” de Clemente Palma (1904) la mujer muerta se convierte en el tormento del narrador, su principal preocupación en cuanto a esta mujer, en cuanto a sí mismo y su situación sexual-sentimental, es el terror que le produce la imponente presencia de su amada, atemorizándole y generándole inseguridad en su propia personalidad y virilidad. En la obra de Palma se despliegan unas dinámicas sensiblemente diferentes a las que aparecían en Poe y que nos llevan a un posicionamiento muy distinto, como veremos a continuación.

De manera similar al personaje masculino de “Ligeia,” en el cuento de Palma tenemos un personaje masculino, aristócrata apátrida y dedicado a la escritura, de tipo romántico por sus comentarios. Sin embargo, y de forma paralela, se presenta a un narrador que en realidad muestra una profunda afición por la biología y en especial por la entomología: “...el febril galope de mi pluma sobre las cuartillas [...] leía los cuentos de amor que yo escribía” (1904:151). Este interés y afición por la ciencia están presentes a lo largo de todo el texto, entroncando así con las preocupaciones de la época finisecular, en la que los estudios científicos eran materias muy populares.

En cuanto a su adicción, también se presenta de manera paralela a la del narrador de Poe, es decir, este personaje en Palma también es adicto a una sustancia narcótica que produce euforia: “La caja contenía el misterioso manjar del Viejo de la Montaña, el haschischs divino [...] Me levanté del lecho, toqué el botón eléctrico de la luz y con una pequeña plegadera de plata corté un pedazo de pasta y comí” (1904:154). A diferencia de Poe, Palma no reflexiona sobre su adicción, ni sobre sus visiones, el consumo de hachís es lo que le permite explorar su mente, es la excusa para lanzar al lector toda su imaginaria, pero ésta no se encuentra totalmente integrada en la obra sino que aparece como apósito a la trama central: “The hallucinations are presented in the form of vignettes whose themes arise out of the character’s sharpened senses” (Castillo-Feliú 1984:42). Estos parámetros comunes y estas disociaciones entre los dos textos nos marcan la pauta para analizar el sentimiento de culpa del narrador por la muerte de Leticia.

En cuanto a la representación de la amada Leticia, aquí ya no se trata de la mujer misteriosa de inteligencia y sexualidad superior y dominante frente al narrador. Al contrario que Ligeia, la mujer que describe Palma es amable, cariñosa y dócil, como su mirada: “...creía sentir la tibia mirada de sus ojos cariñosos y apacibles de cierva doméstica” (1904:154). Su agencia ya no es tan

clara, ni tan contundente, incluso se la caracteriza como una mujer pasiva, su inteligencia ya no es frustrante para el narrador porque no es superior a la del personaje masculino, es más, la capacidad mental de esta mujer es inferior debido a los engaños y al tratamiento que el narrador le da:

...pero entonces fingía yo no haberla advertido, y escribía en el papel una frase de amor de aquellas que a ella, solo a ella decía, una de aquellas solicitudes ardientes y apasionadas que solo a ella dirigía. Al verse descubierta Leticia enlazaba sus brazos a mi cuello y me besaba en los ojos y en los labios [...] ¡Pobre reina mía! (1904:151)

La estructura que presenta este autor en cuanto a la sexualidad femenina y a la preocupación que provoca en el hombre es la dualidad “...del amor puro versus el carnal...” (Mora 2000:27). Palma presenta la relación del narrador con Leticia en términos del “...amor místico...” (1904:152), por un lado y, por el otro, las prácticas “...malsanas...” (1904:153). Esta doble visión de su relación lleva al narrador a adquirir una concepción muy compleja de su amor, primeramente mediante la conexión con su amada como realización del amor perfecto:⁸ “Nos creíamos acaso andróginos y cruzábamos los misterios de la noche vinculados por una entrañable fraternidad” (1904:152). En segundo lugar, presenta el amor lascivo y pervertido culpando al narrador de sus perversiones y en última instancia de la muerte de Leticia, demasiado pura para asimilar una sexualidad “oscura”: “Su cuerpo anémico había nacido para el amor burgués, metódico, sereno, higiénico, y no para el amor loco, inquieto y extenuante exigido por nuestros cerebros llenos de curiosidades malsanas” (1904:153).

En la siguiente ensoñación el grado de abyección se mantiene y se dispone como un elemento que acompaña el temor a la mujer amada. La aparición de insectos que tocan una melodía encaramados al retrato de Leticia, es para el narrador una visión triste y melancólica que permite el recuerdo agradable de su amada. A pesar de que el narrador se culpa de su muerte: “Son la novias difuntas que buscan a sus amantes infieles” (1904:168), especialmente por su promiscuidad y deseo hacia otras mujeres, el hombre es capaz de mantener un recuerdo idílico de la relación con su amada en su faceta mística: “Sus inocentes

⁸ El desarrollo de los estereotipos utilizados en el siglo XIX para la *femme fatale* y la *femme fragile* no es exclusivo de estos dos autores. Uno de los pilares básicos para la formación del mito de la *femme fatale* es el drama *Salomé* de Oscar Wilde como revisión del personaje bíblico. Por otro lado, la formación del mito de la *femme fragile* muestra representaciones en otras obras hispanoamericanas, también de corte gótico, como *Aura*: “... esa muñequita endeble ...” (Fuentes 1962:45). A pesar del uso de estas representaciones, el origen no está tan claro como en el caso de Salomé. No obstante, hay indicios del posible punto de partida del mito en el personaje bíblico Tamara: “Ammon became frustrated to the point of illness on account of his [Absalom] sister Tamar, for she was a virgin, and it seemed impossible for him to do anything to her” (Samuel 13:2).

caricias, desprovistas del menor impudor, me causaron un placer purísimo de niño acariciado por los serafines” (1904:170). Esta elevada concepción de su amor con Leticia, junto con la aparición de Afrodita,⁹ diosa griega del amor, y la simbolización de su amada como esta divinidad que sugiere Palma, son elementos que permiten comprender lo que supone Leticia para un narrador que busca: “...el regreso a la vida; pero no a la vida natural, sino a una vida nueva, desconocida y extraña” (1904:169).

No deja de ser sorprendente la divergencia entre los escritores y sus narraciones a la hora de tratar su visión de la figura femenina acompañada por el consumo de sustancias que alteran el estado mental y las conclusiones a las que llegan. Para Poe la adicción y las visiones se colocan en una posición más importante en el cuento mezclando de manera más tramada que Palma la problemática psicológica con la adictiva: “There was a mad disorder in my thoughts —a tumult unappeasable” (1981:59). El tratamiento del consumo de droga que Palma utiliza es una herramienta para desarrollar las preocupaciones psicológicas del narrador, separando claramente las visiones del estado plenamente consciente. El consumo se muestra como un hábito agradable y que produce placer en esencia. A pesar de presentar la actividad narcótica como una acción que ayuda al bienestar del consumidor, se intuye a lo largo de todo el relato como los efectos que le produce están muy lejos de calificarse como relajantes y aliviadores:¹⁰ “Creía estar blanco de canas, pero pronto me di cuenta de que ello era una ilusión provocada por el haschischs” (1904:163). Palma entra más detalladamente en la imaginería que genera la droga, centrándose totalmente en las abominables visiones y los tormentos que le producen los efectos del hachís combinados con el recuerdo de su amada. Poe en cambio, se muestra más analítico y expone más definidamente tanto los placeres como los

⁹ Todas estas características son las que atribuye Palma a Leticia cuando hace la analogía con la divinidad: “In Greek mythology, Aphrodite is the goddess of love, beauty and sexual rapture. According to Hesiod, she was born when Uranus (the father of the gods) was castrated by his son Cronus. Cronus threw the severed genitals into the ocean which began to churn and foam about them. From the aphros (“sea foam”) arose Aphrodite, and the sea carried her to either Cyprus or Cythera” (Aphrodite 2008).

¹⁰ Como Hugo Viera aclara: “Es socialmente aceptable que el autor sea un alcohólico ya que el alcohol no tiene el estigma social de las drogas” (2004). De esta forma nos encontramos con el atractivo de lo prohibido y las connotaciones seductoras y fascinantes de cualquier actividad no aceptada socialmente: “Nada ayuda tanto a conquistar la fama literaria como una reputación de *escritor inmoral*” (Wyld Ospina 1956:18). Esta actitud es común entre escritores del siglo XIX y especialmente entre los modernistas: “Artistas malsanos, adoradores de los vicios” (Mendoza 1946:212), tal es el caso de nuestros objetos de estudio u otros autores representativos del movimiento como Gómez Carrillo, Oscar Wilde, Charles Baudelaire o Ramón María del Valle-Inclán. Por otro lado, estos escritores a la vez que desarrollan estas actividades intentan mantener las convenciones sociales y un cierto *status* en la comunidad a la que pertenecen.

dolores que genera el opio,¹¹ desarrollando a lo largo del cuento diferentes emociones y efectos físicos, de carácter tanto positivo como negativo.

Palma no se limita a exponer su relación y su obsesión con la amada muerta. También desarrolla, a través de la visión adulterada por el hachís, toda una serie de elementos que le preocupan, colocándolos en la mente del narrador y desplegando una narrativa que “...bucea más finamente en los recovecos psicológicos” (Mora 2000:90). Mediante el primer sueño alucinatorio en el que el narrador está guiado por Djolamaratta, divinidad india tanto de la fecundidad como de la muerte, la aparición de la amada viene dada en forma de reina de la sífilis: “Venus Syphiliae, regina urbis!” (1904:159). Esta representación de la mujer muerta alude al miedo del hombre decadentista a las enfermedades venéreas que genera la promiscuidad sexual, e indica el miedo a la sexualidad femenina y la culpabilidad que se otorga a las mujeres de todo este tipo de males. Antes de que Djolamaratta lleve al narrador hasta Leticia, la divinidad: “...se trocó con la cabeza de Ovidio Naso” (1904:159). Este poeta clásico e icono de las artes difamatorias¹² representa la utilización de las emociones sexuales y sentimentales con la finalidad de conseguir los objetivos propios y el beneficio amoroso mediante el cambio, la metamorfosis y el engaño. Lo que

¹¹ Concebir la visión que se tenía en el momento desde nuestra óptica es una tarea compleja, no obstante, un primer paso es acudir a uno de los más importantes trabajos relacionados con el consumo de opio. Nos referimos al texto de Thomas de Quincey *Confessions of an English Opium-Eater*, que mezcla el carácter científico con un estilo literario y que expone en su primera parte los *placeres del opio*, y en su segunda los *dolores del opio*, como el mismo autor los denomina: “Opium! Dread agent of unimaginable pleasure and pain!” (1950:34). En cuanto a los *placeres*, De Quincey es explícito y expone su gusto por el opio: “The primary effects of opium are always, and in the highest degree, to excite and stimulate the system ...” (1950:39). Pero es igual de contundente y directo cuando habla de los *dolores* que provoca el consumo prolongado de opio: “All before had been moral and spiritual terrors” (1950:65). Finalmente este tratado condena el consumo dilatado debido a su alto riesgo: “I saw that I must die if I continued the opium” (1950:69).

¹² Ovidio, autor de *Metamorfosis*, despliega toda una serie de engaños y juegos a modo de fábulas, en las que pretende representar el engaño y la mentira cotidiana en la obtención de pequeños y grandes placeres en la sociedad romana. Su obra es una de las clásicas en las temáticas del amor no idealizado y conseguido a través de artimañas y todavía hoy es un referente para la creación literaria: “Appartiene alla piena maturità il poema *Metamorfosi*, in quindici libri scritti intorno al 3 d.C.; gli episodi che lo compongono, tratti dalla mitologia, sono tutti centrati su una radicale trasformazione del personaggio o del mondo. La grande metamorfosi che apre l’opera è la creazione dell’universo; quella che la conclude è la deificazione di Giulio Cesare. Nelle storie, che descrivono il rapporto esistente fra i mortali e gli dei, Ovidio approfondì i temi dell’amore e dell’erotismo, e analizzò una vasta gamma di emozioni umane con una maestria narrativa e una vivacità descrittiva che mostrano tutta la sua sapienza stilistica” (s.v. Ovidio Nasone, *Encarta Enciclopedia Online 2007*. Encarta Enciclopedia Online. URL: <http://it.encarta.msn.com> 2008; visitado por última vez 22/02/2008).

nos deja ver no sólo el miedo del hombre a la sexualidad, sino también a la mentira y al encubrimiento por parte de la mujer.

El punto en el que convergen los dos autores es la visión de la amada muerta a través del prisma del ensueño narcótico. Los dos autores utilizan un estado de la mente alterado para desplegar sus preocupaciones, represiones y miedos en cuanto a la mujer amada. Esta situación es propicia para mostrar las inquietudes de los narradores debido a la particular relación de éstos con sus amantes, al atractivo irresistible y especial de estas mujeres y sobre todo, a la condición sobrenatural que se les otorga. Esta “psychedelic illumination” (Benton 1979:4), como parte de la búsqueda gótica de nuevas experiencias y de la creatividad del siglo XIX,¹³ aparece en estos relatos como una vía para exponer los miedos y temores hacia la sexualidad femenina. En el caso del cuento de Palma la imaginaria gótica a raíz del ensueño alucinatorio del hachís es muy abundante y abyecta, transportando a su narrador a mundos desconocidos e imaginarios, repletos de seres extraños, casi siempre híbridos.¹⁴ Así expresa los miedos del personaje masculino hacia la mujer y no penetra tanto en el complejo mundo psicológico que despliega Poe. Este último desarrolla una serie de visiones que apoyan el carácter sobrenatural, no sólo de la obra, sino también de la amada muerta, además de no ser tan profuso en imágenes abyectas.

CONCLUSIÓN

Una vez discutidos los aspectos tanto de comparación como de contraste, surgen conclusiones relevantes que permiten trazar un punto de inflexión entre las analogías que alberga el género gótico y así establecer pautas que distingan estas dos diferentes visiones de la amada muerta. La caracterización de los

¹³ Al plantear la obra de Poe y la de Palma en este marco adictivo debemos exponer la situación del momento: “Los drogadictos pertenecen a una capa acomodada de la sociedad” (Campos 1983:11). No podemos olvidar que la época se define como la “... edad de oro para el opio ...” (Escotado 1994:68).

¹⁴ La primera exposición de este personaje propone la duda y la indecisión ante la visión de este ser humano que no aparece definido totalmente. Esta primera aproximación podría residir en el concepto de *abyección* que presenta Julia Kristeva: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect border, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (1982:4). A pesar de que esta primera provocación de lo desagradable y lo incómodo para el lector se disipa a medida que avanzamos en el relato, la forma de introducir a este personaje hace un claro guiño a lo abyecto.

narradores masculinos, el consumo de alguna sustancia narcótica y la admiración por la mujer amada son rasgos que los dos relatos comparten:¹⁵ “A la manera de algunos cuentos de Poe, Clemente Palma creó varios personajes que consumen drogas para olvidar la muerte de la mujer amada” (Mora 2000:106).

A pesar de los paralelos, es notable la divergencia en el tratamiento de la sexualidad. Aunque los personajes masculinos admiran la figura femenina, la obsesión se muestra de manera mucho más acosadora en el caso de Poe y no tanto en el caso de Palma. Para Poe, Ligeia es totalmente dominante y el narrador no puede escapar de ella en ningún momento: “The *truth*, then, that Ligeia seems to represent to Poe’s narrator (and perhaps even to Poe) is that she, as an immortally feminine demon, is in conflict with an equally immortal and patriarchal god and universe” (Hume 2004). Este ataque a la masculinidad y al discurso falocéntrico se ve representado en Poe a través de la superioridad intelectual y moral de la misteriosa Ligeia: “I said her knowledge was such as I have never known woman —but where breathes the man who has traversed, and successfully, all the wide areas of moral, physical, and mathematical science?” (1981:49). No sólo la figura femenina ataca la posición autoritaria del hombre desde la perspectiva mental. También, de manera más frustrante para el narrador, la mujer penetra en la virilidad y en la sexualidad, hasta ahora segura y dominante del hombre: “And the struggles of the passionate wife were, to my astonishment, even more energetic than my own” (1981:50).

Palma no presenta tan trágica y negativamente al hombre, que domina por defecto y sin discusión. Sí es cierto que la figura femenina, en especial su sexualidad, pone en tela de juicio la virilidad y la seguridad del hombre, pero no se muestra en ningún caso definitiva y en ningún momento superior al hombre. Palma utiliza los miedos a la sexualidad femenina para plantear a un hombre no tan seguro de sí mismo pero que no puede —ni quiere— abandonar su posición privilegiada en el orden social: “Yo no podía contener mi tristeza, y por más esfuerzos que hacía para reprimir las lágrimas, ellas corrían abundosas por mis mejillas, produciéndome una gran vergüenza este rasgo de sentimental doncella” (1904:165). El cuestionamiento de su carácter masculino y esta repudia de cualquier característica femenina que pueda mostrar su personalidad

¹⁵ El despliegue de elementos típicamente góticos en la obra de Poe, que provocan sensaciones en el lector, queda en un segundo plano bajo la mano de este maestro del cuento. Cualquier indicio de intranquilidad o repulsión que el relato sonsaca al lector se olvida a través de la sublimación que imprime Poe en sus cuentos: “Si en la aparición del síntoma, de la manifestación corporal del sufrimiento, lo horrible y abyecto nos mantienen invadidos, poseídos, en la sublimación el artista logra reducir el síntoma, poseerlo antes de ser poseído por éste. Lo perverso, lo abyecto queda rodeado por lo sublime.” (Rodríguez-Monroy 2004:9).

le llevan a reafirmarse más aún en su virilidad y a no permitir que la gran presencia de su amada o cualquier rasgo femenino invada su masculinidad, después de pasar por el trauma de la reflexión y el reconocimiento de su “debilidad”: “¡Qué horror! Por mi necio sentimentalismo toda la ciudad estaba sumergida” (1904:165).

Existen diferencias entre el gótico norteamericano y el hispanoamericano, al menos en cuanto a la sexualidad femenina y la virilidad masculina se refiere. Es decir, el gótico norteamericano presenta a una mujer muy influyente en las prácticas y deseos sexuales; en cambio, el gótico hispanoamericano presenta a un hombre mucho más determinado a no perder su posición dominante en las relaciones heterosexuales. Estos relatos entroncan de manera clara con el gótico más puro. Se establece en estos textos la ruptura de las normas y de la moralidad, a través de la exploración de estados mentales narcotizados y a través de la indagación psicológica de los rasgos masculinos y femeninos de los narradores. El gótico anglosajón de Poe asume la debilidad del personaje masculino con respecto a la moralidad establecida y, mediante la presentación de la duda en el hombre y la representación de una mujer tan poderosa que invierte los roles tradicionales, se relega al hombre a una posición secundaria, inferior y dependiente de la figura femenina. En cambio, el gótico hispanoamericano de Palma, a pesar de plantear una problemática similar y cuestionar la virilidad del hombre sugiriendo una figura femenina muy poderosa, no permite que el hombre pierda su posición y la mujer en ningún caso adquiere una agencia determinante, sino que la figura masculina ve tambalearse su posición dominante, pero es capaz de recuperar su puesto y afirmarse dentro del orden moral falocéntrico impuesto de manera más drástica por la sociedad hispanoamericana.

REFERENCIAS

Andriano, Joseph. *Our Ladies of Darkness. Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

Aphrodite. *Encyclopedia Mythica 2008*. Encyclopedia Mythica Online.

URL: <http://www.pantheon.org/articles/a/aphrodite.html> (22 Ene. 2008)

Bayer-Berenbaum, Linda. *The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

Benton, Richard. “Bedlam Patterns: Love and the Idea of Madness in Poe’s Fiction.” En Enoch Pratt Free Library. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1979.

- Beyers, John R. Jr. "The Opium Chronology of Poe's *Ligeia*." *South Atlantic Bulletin* 45:1 (1980): 40-47.
- Braddy, Haldeen. *Three Dimensional Poe*. El Paso, Texas: Texas Western Press, 1973.
- Brooks Moore, John. *Selections from Poe's Literary Criticism*. Nueva York: F.S. Crofts, 1926.
- Campos, Jorge. "Guatemala: La busca de la salvación en la droga y el viejo indígena." *Ínsula* 443:38 (1983): 11.
- Castillo-Feliu, Guillermo. "Clemente Palma's Creative Deception." *West Virginia Philological Papers*. 30 (1984): 41-46.
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater*. Nueva York: Heritage, 1950.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 1986.
- Escohotado, Antonio. *Las drogas. De los orígenes a la prohibición*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Finn, Miller. "Atlas Miller Finn.com." Nov. 16 2004.
URL: <http://www.finns-books.com/millers.htm>
- Freud, Sigmund. "Feminine Sexuality." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Three Essays on the Theory of Sexuality*. Londres: Hogarth, 1953: 163-78.
- . "Creative Writers and Day-Dreaming." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva*. Londres: Hogarth, 1959: 141-53.
- . "The Return of the Repressed." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Moses and Monotheism: Three Essays*. Londres: Hogarth, 1964: 124-27.
- . "The Uncanny." "San Diego University.com." Nov. 16 2004.
URL: <http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México D.F.: Ediciones Era, 1962.
- Huerta, David. "La iglesia del opio." *Letras Libres*. 15 (2000): 13-17.
- Hume, Beverly A. "The madness of Art and Science in Poe's "*Ligeia*."" En "Universityofnewhaven.com."
URL: <http://www.newhaven.edu/faculty/sloane/popups/e39203.html> (Oct. 30 2004)
- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- Lenson, David. *On Drugs*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1995.
- Mendoza, Juan M. *Biografía de Enrique Gómez Carrillo. Vol.II*. Guatemala: Tipografía nacional, 1946.
- Mora, Gabriela. *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

- . “La sexualidad femenina en el modernismo decadente: La narrativa de Clemente Palma.” *Delmira Agustini y el modernismo: Nuevas propuestas del género*. Rosario, Argentina: Viterbo Editora, 2000: 23-37.
- North, Julian. “Opium and the Romantic Imagination. The Creation of a Myth.” Ed. M. Campbell & S. Vice. *Beyond the Pleasure Dome. Writing and Addiction from the Romantics*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994: 109-17.
- Palma, Clemente. *Cuentos Malévolos*. Lima: Editorial Nuevos Rumbos, 1904.
- Poe, Edgar Allan. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*. Stephen Peithman, ed. Garden City, (NY): Doubleday, 1981.
- Punter, David. *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law*. Londres: MacMillan, 1998.
- Reece, James B. “Poe’s Dream-Land and the Imaginery of Opium Dreams.” *Poe Studies* 8 (1975): 24-25.
- Rodríguez-Monroy, Amalia. “Edgar Allan Poe y el goce. Poe con Kant y Lacan o el goce después de Sade.” *Revista Cultural*. “Kalathos.com.”
 URL: <http://www.kalathos.com/sep2001/psicologia/monroy/monroy.htm> (11 Oct. 2004)
- Sova, Dawn B. *Edgar Allan Poe A to Z*. Nueva York: Checkmark Books, 2001.
- The NIV Bible*. Samuel 13:2. Zondervan, 438.
- Viera, Hugo M. “El viaje modernista: La iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo.” *Ciber Letras*. “Lehman College.com.”
 URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html> (11 Oct. 2004)
- Wilde, Oscar. *Salome. The Complete Works of Oscar Wilde*. Londres: Harper Collins, 1989: 552-575.
- Wyld Ospina, Carlos. *Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante*. Guatemala: Escolar, 1956.